Giorgio Melchiori

Verso i funamboli

Le collaborazioni a Lo Spettatore Italiano

1951 - 1956

E Book 4 Free.com - 2003

VISIT…

Giorgio Melchiori

Verso I Funamboli

Le collaborazioni a *Lo Spettatore Italiano* 1951-1956

E-Book4free.com 2003

Avvertenza

Il presente volume ripropone le riflessioni sulla letteratura inglese contemporanea che scrissi in forma di articoli o recensioni per *Lo Spettatore Italiano,* ad eccezione dei saggi più estesi che divennero capitoli del volume *The Tightrope Walkers* (1956; versione italiana *I funamboli*, 1963, riveduta 1974), cioè quelli su James e Hopkins, su Henry Green e su Dylan Thomas (apparsi rispettivamente nello *Spettatore* VI.1, genn. '53, pp.20-7; VI.10, ott. '53, pp.445-54; VI.12, dic. '53, pp.547-57). Non vengono riproposte anche molte recensioni relative ad altri interessi, e gli articoli "Studi italiani sul rinascimento inglese" (VII.3, 1954) e "I poeti laghisti" (VIII.10, 1955). Ho ritenuto invece opportuno includere sia le due parti de 'La commedia degli equivoci', nonostante che sia stata in parte incorporata nel capitolo 'The baroque theatre' di *The Tightrope Walkers,* sia, in stretto ordine cronologico, tre contributi che portano avanti lo stesso discorso, apparsi in quegli anni in *Paragone*, diretto da Roberto Longhi, in *Studi Americani*, appena fondato da Agostino Lombardo, e nell'*Ulisse* di Maria Luisa Astaldi.

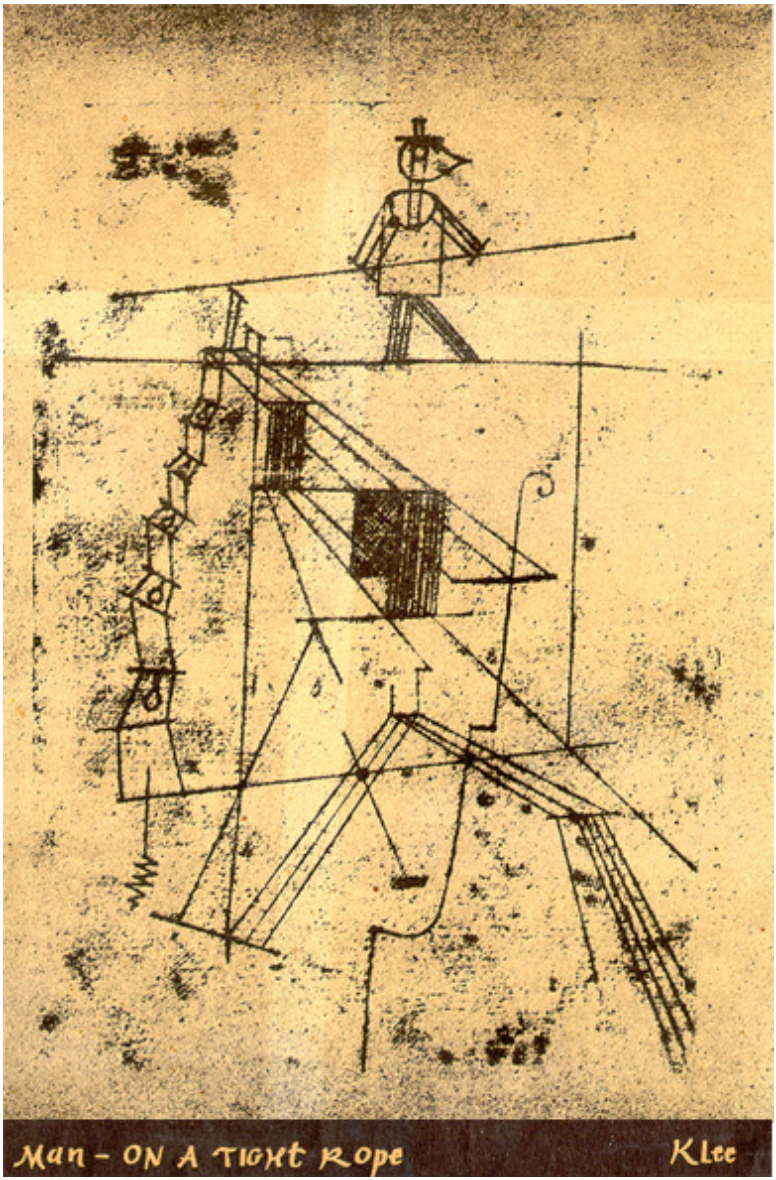
G.M.

INDICE

Avvertenza **2**
Premessa: gli anni dello "Spettatore" **5**
***The Glassblowers* di Mervyn Peake** **10**
Panorama del teatro di poesia in Inghilterra **13**
***Hemlock and After* di Angus Wilson** **24**
Gli scrittori inglesi e il pubblico **30**
Il Diario di Virginia Woolf **37**
La commedia degli equivoci I-II **50**
Ortodossia letteraria inglese **70**
***Three Letters* e *Poesie* di Dylan Thomas** **77**
Il romanzo perfetto **83**
Declino di una moda letteraria **93**
Bloomsbury **101**
Tradizione americana e romanzo inglese **113**
Poesia inglese contemporanea **136**
Norman Nicholson e altri poeti inglesi **154**
Elizabeth Bowen **171**
Yeats, simbolismo e magia **189**
L'ultimo Graham Greene **225**
Il cattolicesimo e il romanzo in Inghilterra **232**

Appendice: Notizie di spettacoli **239**
Le raffinatezze della violenza 239
Giro di vite 243
Fumetti involontari 246
Violenza senza raffinatezza 250
Napoli al cinema 253

Indice dei nomi **256**


Man - ON A TIGHT ROPE
Klee

Premessa: gli anni dello “Spettatore”

Fu Vittorio Gabrieli che, all’inizio degli anni cinquanta, ci portò a casa di Elena Croce, allora a via San Nicolò dei Cesarini, un attico, se non sbaglio, che dominava gli scavi di largo Argentina. Mia moglie Barbara era giunta a Roma nell’autunno del 1947, senza conoscere una parola d’italiano, e i pochi amici che frequentavamo nei momenti liberi dal lavoro — Vittorio Gabrieli e Salvatore Rosati, Mario Praz e Gabriele Baldini e Agostino Lombardo — erano sempre pronti ad usare l’inglese non appena la conversazione toccava argomenti non strettamente legati alla vita quotidiana. Elena e Raimondo ci invitarono subito a incontrare i loro amici, e a poco a poco la barriera linguistica venne superata con la frequentazione di quelle serate in casa Craveri che diedero a Barbara il primo gusto della comunità intellettuale italiana, degli interessi letterari e politici, delle curiosità culturali, dei fermenti che la animavano. E vi contribuì anche il fatto che i ragazzi Craveri, Piero e Benedetta, ancora bambina, venivano a prendere lezione d’inglese da Barbara.

I frequentatori della casa di Raimondo Craveri e Elena Croce non ne facevano un salotto letterario: costituivano piuttosto una sorta di osservatorio aperto sul panorama politico e culturale nazionale e internazionale, per informare e commentare la situazione corrente in quel laboratorio di idee che fu la rivista mensile fondata da Raimondo ed Elena nel gennaio del 1948, *Lo Spettatore Italiano*. È difficile valutare l’importanza formativa che ebbe per noi *Lo Spettatore Italiano*, che fin da principio dedicava grande attenzione al mondo anglosassone; al primo numero

collaboravano già Vittorio Gabrieli e Gabriele Baldini, ai quali si aggiunsero nei mesi successivi Umberto Morra e Salvatore Rosati. Penso che fu il fatto che altri impegni, in Italia o in Inghilterra, costrinsero nel giro di qualche anno tutti e quattro a cessare la loro collaborazione, ad indurre Elena a ricercare altri giovani anglisti come informatori su quanto avveniva nel campo della letteratura inglese e americana. Io, che a quell'epoca per vivere lavoravo all'agenzia giornalistica ANSA, ed ero sul punto di rinunziare ad aspirazioni accademiche, fui invitato a recensire per lo *Spettatore* libri inglesi recenti. La prima recensione apparve nel numero di gennaio 1951, e nello stesso numero Elena recensiva, riconoscendone i grandi meriti, il libro di Agostino Lombardo, *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo,* e poco dopo pubblicò la recensione di Ada Prospero al mio primo libro, *Michelangelo nel Settecento inglese.* Un evento raro, il veder recensite 'opere prime' di autori ignoti, e per di più rivolte ad una ristretta cerchia di studiosi. Non solo: entrambi i libri erano rielaborazioni delle nostre rispettive tesi di laurea preparate sotto la guida dello stesso maestro, Mario Praz, del quale eravamo restati fedeli allievi e in vario modo assistenti.

L'accogliere fra i collaboratori più attivi della sua rivista due giovani che Elena sapeva in contatto costante con Mario Praz fu non soltanto un atto di generosità in se stesso, ma anche la prova della sua capacità di superare, in nome della cultura e della volontà di aiutare chi si affacciava al suo mondo, istintive e insopprimibili resistenze interne. Infatti Elena riconosceva in Mario Praz uno dei maggiori letterati italiani della sua generazione, nonostante l'antica polemica con Benedetto Croce all'epoca della pubblicazione de *La*

carne la morte e il diavolo, e del resto né Raimondo né Elena avevano mai preteso una stretta osservanza crociana dai collaboratori allo *Spettatore*. Ma, come tutti sapevano, il nostro maestro godeva anche di un’altra reputazione: quella di iettatore. Dal canto suo Elena confessava apertamente come una componente insopprimibile e incontrollabile delle sue origini napoletane un vero e proprio terrore della iella. Non si offendeva però se gli amici la prendevano in scherzo: ricordo la serata nella nuova accogliente casa in piazza Santi Apostoli quando Millo Spadini le fece omaggio di un imponente trofeo in ceramica rappresentante un obelisco intorno e sopra al quale era appollaiata una folla di Pulcinella tutti nell’atto di fare le corna e altri scongiuri. Mi domando dove sia ora quella splendida opera d’arte. Per un tacito accordo, il nome del nostro maestro non veniva mai fatto in quelle riunioni sempre più frequenti, arricchite dalla presenza di figure per noi giovani quasi carismatiche, come il banchiere umanista Raffaele Mattioli e Leo Valiani. Gli appuntamenti serali a piazza Santi Apostoli per me e per Barbara, e poi anche per Agostino Lombardo e Luciana Frezza, erano come finestre che si aprivano sul chiuso delle nostre settimane di lavoro.

Dal 1951 ebbi nello *Spettatore* una sorta di monopolio per l’anglistica, in parallelo a quello, dal 1952, di Agostino Lombardo per l’americanistica. Elena era generosa nel concederci spazio. Alternavo a qualche saggio più consistente, recensioni e articoli in cui cercavo di dar conto dello stato della poesia, della narrativa, del curioso fenomeno del teatro in versi in Inghilterra. Non feci in tempo ad informare dell’ultimo evento nel panorama letterario inglese: l’emergenza nel 1955 del cosiddetto nuovo movimento degli

angry young men, i giovani arrabbiati. In quell'autunno avevo incominciato a insegnare a Torino ed ero stato costretto a ridurre drasticamente le mie visite a piazza Santi Apostoli; avevo ugualmente preparato nel 1956 un lungo 'pezzo' sull'argomento, ma la sua comparsa fu impedita da una circostanza ben più triste: la cessazione con un unico numero per i mesi di ottobre, novembre e dicembre 1956 della pubblicazione de *Lo Spettatore Italiano*. L'articolo fu poi ospitato da Carlo Ludovico Ragghianti nel suo *Criterio* e finì nel 1963 come appendice all'edizione italiana del mio libro *I funamboli.*

E spero di essere perdonato se ora voglio parlare proprio de *I Funamboli,* il libro fra i miei a cui tengo più di tutti gli altri, che completai nel 1955 e che fu pubblicato in inglese nel gennaio 1956 con il sottotitolo di gusto praziano *Studi sul manierismo nella letteratura inglese moderna.* Per me gli anni dello *Spettatore* coincidono con gli anni dei *Funamboli;* non perché il libro sia una raccolta delle cose che avevo scritto per la rivista; infatti comprende solo tre dei saggi apparsi nello *Spettatore*. Ma perché senza lo stimolo dello *Spettatore* non avrei mai scritto il libro. Il grande dono dello *Spettatore* fu quello di dare ad una generazione di giovani il senso di ascoltare ed essere ascoltati, di informare ed essere informati, di maturare attraverso uno scambio costante con chi condivideva gli stessi interessi, le stesse curiosità, le stesse aspirazioni, sia pur con accenti diversi, nel campo culturale e ideologico. Elena Croce e Raimondo Craveri non si presentavano come maestri o guide, ma come interlocutori in una civile conversazione su argomenti di interesse comune. Come pochi altri seppero comunicare il senso di una partecipazione personale ad una esperienza

condivisa, ridando fiducia anche a chi, come me, aveva incominciato a dubitare dell’utilità e perfino della praticabilità della strada degli studi che aveva intrapreso. Credo che molti altri miei contemporanei o più giovani collaboratori de *Lo Spettatore Italiano* abbiano avuto lo stesso stimolo da quella esperienza. Lo si saprà quando si farà la storia del contributo dato dalla rivista di Elena Croce alla cultura italiana del dopoguerra. È anche a loro nome che voglio testimoniare il mio grande debito di riconoscenza verso Elena.

(Da *Elena Croce e il suo mondo: Ricordi e Testimonianze*, marzo 1966)

The Glassblowers di Mervyn Peake

Le trentacinque poesie comprese in questo volumetto (Mervyn Peake, *The Glassblowers,* Londra, Eyre & Spottiswoode, 1950, pp.40) sono del genere che potrebbe chiamarsi autobiografico. È evidente che l'autore ha cercato in esse di fissare solo alcune impressioni personali, considerazioni e meditazioni non sempre originali, in forme metriche piuttosto facili. Senza eccessivi pregi di pensiero o di forma, esse si raccomandano proprio per il loro tono senza pretese.

Si potrà così apprezzare il candore di una poesia come questa:

> The vastest things are those we may not learn.
> We are not taught to die, or to be born,
> Or how to burn
> With love.
> How pitiful is our enforced return
> To those small things we are the masters of.

[Le cose più vaste son quelle che non possiamo imparare. / Non ci insegnano a morire, né a nascere, / Né ad ardere / D'amore. / Come è penoso il nostro forzato ritorno / a quelle piccole cose di cui siamo padroni.]

Gli unici eccessi sono in certi echi di concettismo secentesco (e quale poeta contemporaneo inglese ne è del tutto immune?) per cui ad esempio un bambino appena nato

Like madagascar broken from its mother,
Must feel the tides divide an africa
Of love from his clay island

[Come un madagascar staccato da sua madre / Deve sentir le correnti dividere un'africa / D'amore dalla sua isola d'argilla... (Da:*Grottoed beneath your ribs our babe lay thriving*)]

L'interesse di queste poesie sarebbe dunque assai ristretto se non si conoscessero le altre attività del Peake. Egli è infatti fra i migliori disegnatori e illustratori di libri inglesi viventi. Con un segno minuto e fermo egli sa creare immagini che uniscono all'eleganza lineare di un Beardsley, l'amara violenza hogarthiana. Le sue deformazioni grafiche si ritrovano poi nel suo romanzo *Titus Groan,* che fu nel 1946 una delle opere letterarie più sconcertanti. In essa l'autore creava un suo paese fantastico, nel quale alla tradizione del romanzo nero settecentesco, al senso dell'orrido e del fantastico che percorrono come un fiume sotterraneo le letterature nordiche, si univa uno squisito senso pittorico, una capacità di rendere in termini visivi, di una evidenza e di una ricchezza coloristica straordinarie, scene grottesche da incubo. Nella poesia egli sembra trovare una norma di chiarezza, che gli permette di vedere come dal di fuori le intemperanze di questa sua fantasia popolata da una corte dei miracoli. Egli cerca appunto di definirla quando afferma nella poesia *As a Great Town*:

…I am like a city built of clay
Where madmen flourish, for beneath my skin,
In every secret arch or alleyway
That winds about my bones of midnight, they
Lurk…

[Io sono come una città edificata di argilla / Ove fioriscono i pazzi, poiché sotto la mia pelle, / In ogni sottoportico o vicolo segreto / Che va serpeggiando per le mie ossa notturne, costoro / Stanno in agguato.]

(*SI*.IV.8 Agosto 1951)

Panorama del teatro di poesia in Inghilterra

Uno dei fenomeni più interessanti nel campo non solo del teatro ma anche della poesia in questi ultimi anni è stata l'improvvisa fioritura (o dovremmo dire ondata?) di drammi in versi sulle scene inglesi. Fare il nome di Eliot a questo proposito è ormai di rigore, ma forse val la pena di osservare che i drammi in poesia che hanno veramente avuto un vasto successo popolare non solo nei maggiori teatri inglesi ma anche a Broadway, sono stati quelli di un autore che sembra al polo poetico opposto rispetto a Eliot. Christopher Fry, le cui commedie *The Lady's Not for Burning* e *Venus Observed* sono state incluse nel repertorio degli attori shakespeariani più popolari, John Gielgud e Lawrence Olivier, è riuscito a far accettare questa forma teatrale che sembrava ormai essenzialmente libresca ai pubblici più vasti e sprovveduti, quelli che in altri campi hanno scoperto solo ora il cosiddetto "realismo", e si sono ad esso abbandonati. Fry è riuscito a far loro accettare, quel che è più, non opere ove il verso è abilmente mascherato da prosa, come ad esempio il *Cocktail Party* di Eliot, o dove serve a conferir aulica magnificenza alle parole di presunti personaggi storici, come quella *Anna per mille giorni* che la compagnia del Teatro Nazionale ci ha recentemente fatto ascoltare a Roma; ma commedie ove ogni finzione storica è annullata, e ove il verso si impone quasi sfacciatamente come tale, in tutta la sua sonorità, estrosità e indipendenza; ove il verso è praticamente l'unico scopo del dramma.

Questa concezione dell'opera teatrale in funzione del verso (più ancora che della poesia) appare particolarmente lontana da quella dell'iniziatore del *revival* del dramma in

versi, Eliot, nelle sue ultime opere teatrali, e degli altri poeti che hanno raccolto il suo appello. Un'occhiata ai lavori più recenti di questi ultimi (molti ne sono apparsi nei due anni scorsi) servirà a mettere ancor più in luce il contrasto con le opere del Fry. La maggior parte dei drammi in versi pubblicati nel 1950 sono stati già rappresentati e sono opera di autori non nuovi del 'genere', e già affermati quali poeti fra i più autentici di questa generazione.

Ann Ridler, che si era già cimentata con i drammi *Cain* (1943) e *The Shadow Factory* (Faber, 1945), ci dà ora una raccolta di tre brevi drammi, *Henry Bly and Other Plays* (Faber, 1950); ma, ad eccezione di quello che dà il titolo alla raccolta, una parabola semplice e scenicamente efficace, essi sembrano segnare un regresso rispetto alle precedenti fatiche teatrali della Ridler, e perdersi nei meandri di un simbolismo che è al tempo stesso ingenuo e sovraccarico. La sua vena poetica naturale, genuina seppur tenue e derivativa, è affaticata dal peso dei simboli, che ostacolano il corso di una versificazione piacevole, disperdendolo nelle secche di pretensiosi luoghi comuni.

Ronald Duncan, che in *This Way to the Tomb* (Faber, 1946) apparve come il più originale fra questi moderni 'revivalisti', inserendo nello schema fornito originariamente da *Assassinio nella Cattedrale* nuove complesse forme metriche chiuse di squisita fattura e un più violento impeto polemico, ha tentato ora una via diversa. Il suo *Stratton* (Faber, 1950) cerca di trasferire nel mondo contemporaneo la fosca grandiosità del teatro elisabettiano. I suoi personaggi si esprimono in questa guisa:

> You answer with your eyes (si porta le mani agli occhi)
> And blind me with a look.

Oh God, why do those we love take such callous aim?
And what wounds a woman's heart more than a woman's name?
Now all's said, all's spoken;
All breaks, all's broken.
The rest is rubble and growing old.

Il risultato raggiunto è qualcosa di molto vicino al *pastiche* melodrammatico di Cocteau, *L'aquila a due teste,* che già il Duncan aveva adattato con molta fortuna alle scene inglesi. L'elemento elisabettiano rimane retorica senza mai elevarsi a poesia, e l'impressione generale lasciata da *Stratton* è quella di una completa artificialità.

Norman Nicholson, un poeta la cui predilezione per il suo paese di origine (la regione dei Laghi) ha fatto sì che gli venisse attribuita l'etichetta di 'poeta regionale', rivela in *Prophesy to the Wind* (Faber, 1950) il limite delle sue possibilità teatrali. Il suo precedente dramma in versi, *The Old Man of the Mountain* (Faber, 1946), una storia biblica, trasposta appunto nella regione dei Laghi al presente, gli aveva permesso di mantenere pressoché intatta la sua ispirazione lirico-descrittiva, in cui l'elemento intellettuale scaturisce dal dato naturalistico. Questi stessi valori si ritrovano anche nella sua ultima opera, ma non con la stessa costanza. L'azione di *Prophesy to the Wind* ha luogo nuovamente nella regione natale del poeta, ma ahimè in una era post-atomica, e quel che manca nel dramma è proprio l'elemento profetico, disperso in un simbolismo rudimentale. In compenso però vi sono passi ove l'entusiastico rincorrersi di immagini supera il dato naturalistico affermando una nuova felicità lirica. Ecco ad esempio la descrizione dell'impiego di una dinamo:

With these I'll make the stones take legs and run,
I'll break off flakes of sun, blue cracks of sky
And hang them in the lobbies of dark woods;
I'll make black metal burn, and falling water
Lift ten-ton rocks like billiard balls.

Nel futuro si trasferisce anche Patrick Dickinson con il suo *Stone in the Midst* (Methuen, 1948). In esso si presuppone non un'esplosione atomica, ma l'avvento di un regime totalitario. La struttura è solida e tecnicamente abile, ma evidentemente il poeta crede che per essere teatrale occorra smorzare la tensione più propriamente lirica: ne risulta un continuo contrasto irreconciliato fra una certa aspirazione al canto e l'inquadratura volutamente borghese e raziocinante dei personaggi. Le poesie che il Dickinson ha pubblicato insieme al suo dramma rivelano la sua natura di lirico dotato di notevole potenza evocativa e di una abilità tecnica e metrica che rasenta il preziosismo, formato essenzialmente sui lirici greci. In *Stone in the Midst* ciò appare solo in qualche passo:

I weep away the Bear,
The Plough, the Pleiades:
Till only the North Star
Is left in the universe:
Like the last steady tear,
A tear always unshed
An ark of grief wherein
To keep alive the dead.

Date queste ovvie affinità, si comprende perché il suo dramma precedente, *Theseus and the Minotaur,* evocazione del mito classico di una preziosità swinburniana, risultasse più vivo e anche drammaticamente più efficace.

Alla Grecia si rifà anche Laurence Durrell in *Sappho* (Faber, 1950), il suo primo dramma pubblicato dopo una serie di volumi di poesia. Fra quelle finora citate, *Sappho* è l'opera in cui il tono poetico appare più costante e sostenuto, sebbene la lunghezza del lavoro sia considerevole. Durrell aspira a un classico equilibrio di forma e di struttura, ed ottiene un singolare effetto di solidità. Ma proprio questo suo porre l'accento su elementi strutturali, insieme all'eccessivo controllo imposto dalla complessa trama ai mezzi espressivi, e all'eco deliberata dei temi più esteriori della tragedia greca, impediscono a *Sappho* di raggiungere la giusta tensione emotiva. L'impressione che se ne riceve è più quella di una esumazione che di una rinascita.

Nel complesso dunque questi autori seguono una concezione che si potrebbe definire classicista del dramma in versi. Il verso è impiegato per conferire dignità (Durrell, Dickinson, Duncan) o vibrazione emotiva più intensa (Ridler, Nicholson) a strutture drammatiche dominate da simboli di significato più o meno filosofico. Ma tutti questi elementi di rado raggiungono la giusta coesione, e il verso rimane più un elemento decorativo esteriore o un motivo per rapide evasioni liriche, che una vera e propria necessità di linguaggio. Non si può non avvertire in questi autori lo sforzo di costringere il loro verso, che ha nella loro poesia non drammatica ricchezza di immagini ed esuberanza di suono, ad una inconsueta andatura colloquiale, prosastica. Ne risulta uno squilibrio fra valori poetici e drammatici che

Eliot, il quale ha indicato agli altri questa via 'classicista', riesce spesso a superare grazie a un senso estremamente acuto delle misure, ma che negli altri rimane spesso insoluto, accentuando le ingenuità della tecnica teatrale.

Evidentemente questa preoccupazione non turba Christopher Fry. Basta aprire *The Lady's Not for Burning* (Oxford Univ. Press. II ediz. 1950) per trovare un personaggio che si esprime in questa maniera:

> Now, for instance,
> Still damp from your cocoon, you're desperate
> To fly into any noose of the sun which should dangle
> Down from the sky. Life, forbye, is the way
> We fatten for the Michaelmas of our own particular
> Gailows. What a wonderful thing is metaphor.

Si può confrontare questa paradossale definizione della vita con quelle contenute nel primo e nell'ultimo dei lavori drammatici di Eliot. Ecco, in *Sweeney Agonistes* (1927):

> These are all the facts, when you come to brass tacks:
> Birth, and copulation, and death.
> I've been born, and once is enough,
> You don't remember, but I remember,
> Once is enough.

E in *The Cocktail Party* (1950):

> Oh, it isn't much
> That I understand yet! But Sir Henry has been saying,
> I think, that every moment is a fresh beginning;
> And Julia, that life is only keeping on;
> And somehow the two ideas seem to fit together.

Le due citazioni da Eliot sembrano riassumere la parabola del suo verso drammatico, che finisce con l'avvicinarsi al ritmo della circospetta prosa di un James. Non vi è invece pericolo di scambiare il brano di Fry per prosa: sia il ritmo, vario ma sempre marcato, sia la scelta delle parole inconsuete e delle immagini complesse, sono proprie della forma poetica. La scrittura è quello che attira immediatamente l'attenzione in Fry, e si ha a mala pena il tempo di pensare al senso delle sue parole, tanta è la rapidità e la brillantezza dei suoni.

Sta di fatto che un legame fra Eliot e Fry esiste; o meglio un intermediario: Charles Williams, autore ingiustamente ignorato di tutta una serie di brevi drammi in versi ispirati a soggetti biblici o moralità medievali. Williams, partendo dal modello costituito dall'*Assassinio nella Cattedrale* di Eliot, vi adattò un linguaggio più libero e si potrebbe dire sbarazzino, pieno di immagini ardite e di metafore paradossali, insistendo d'altra parte sui fattori più strettamente musicali della poesia inglese: rime interne, allitterazioni, ritmi marcati. Il risultato fu qualcosa che poteva ben rispondere alla definizione data dal Dr. Johnson della poesia della scuola di Donne, in cui "le idee più eterogenee sono aggiogate insieme per forza".

Fry, trasferendo questi stessi modi dal dramma sacro alla commedia, abbandona in larga parte il simbolismo insito nel primo, e con esso anche l'individuazione dei personaggi. Si può dire che nel Fry il personaggio sia sostituito dall'arguzia: arguzia che si manifesta non solo nelle battute del dialogo, ma nella struttura stessa del verso. Spesso il puro effetto sonoro predomina su qualsiasi considerazione di

significato o di contenuto poetico. L'esclamazione al termine del passo citato, "Che meraviglia è la metafora", è un commento sincero sebbene ironico del Fry sul proprio stile; egli gioiosamente riscopre non solo l'efficacia descrittiva della metafora, ma la sua capacità di trasformare il concetto filosofico in espressione esteriore di bellezza sensuosa.

Nell'opera di Fry il contenuto di pensiero diviene brillante decorazione sovrimposta ad una trama leggera e illogica di fatti. La sua completa padronanza della tecnica della versificazione, l'atmosfera di leggero incantamento in cui si muovono i suoi personaggi, la ricchezza e la stravaganza delle immagini, ricordano le commedie pastorali e avventurose inglesi della prima metà del Seicento, che, prendendo le mosse dall'*Aminta* e dal *Pastor Fido,* si sbarazzavano di ogni interesse umano accontentandosi di essere soltanto un grazioso arabesco poetico. In verità i termini di confronto più prossimi per l'arte di Fry sono da ricercarsi nei drammi romanzeschi di Beaumont e Fletcher e dell'ultimo Shakespeare, in quello che Granville-Barker chiamò il nuovo "eufuismo" shakespeaririano, e che noi potremmo definire un marinismo complicato dalla tradizione di arguzia intellettuale di John Donne.

Una poesia dunque, quella del Fry, che sta fra il Manierismo e il Barocco, una poesia che potrebbe venir detta, come è stato fatto per la poesia metafisica inglese, "serpentinata", per via di quel suo perpetuo sfuggire alle norme della logica e dell'equilibrio formale. E in verità non esiste aggettivo più appropriato di questo per caratterizzare ad esempio quel lungo passo della commedia di Fry *Venus Observed* (Oxford Univ. Press, 1950) in cui uno dei personaggi, affermando che non v'è ragione per cui una

frase, una volta iniziata, debba mai cessare, prosegue per una cinquantina di versi senza un punto fermo. È un pezzo di bravura che sfrutta ogni artificio metrico e retorico, muovendosi con costante grazia e agilità in una linea sinuosa che sembra dover essere infinita; è un perpetuo gioco di ritmi e iridescenze, un aereo ghirigoro che riesce a dare l'emozione dell'acrobazia e del gioco di prestigio, trasferito su un piano intellettuale.

Si direbbe dunque che il rifiorire del dramma in versi in Inghilterra si sia andato configurando in due distinte correnti: l'una, quella dell'Eliot e degli autori nominati sul principio di questo articolo, intenta a fissare le norme di questa quasi-nuova forma, permettendole una certa fioritura baroccheggiante (nel Duncan, ad esempio, e in Ann Ridler), infrenata però da un senso della misura che in alcuni, come nel Durrell, è addirittura neoclassico; l'altra, quella del Williams e del Fry, mirante piuttosto ad un movimento frenetico in schemi retorici, che potrebbe trovare un riscontro architettonico nell'estroso Barocco borrominiano. Come è stata riconosciuta nella letteratura inglese un'affinità. di sentimento e di espressione fra il Manierismo secentesco di Donne e la poesia della cosiddetta "età della delusione" fra le due guerre mondiali, così mi sembra che il parallelo possa venir mantenuto oggi, nella transizione fra quel Manierismo e un nuovo Barocco; in Eliot esso va assumendo un carattere classicheggiante (la sua recente ritrattazione delle critiche mosse al Milton, esponente del Barocco classicista, è significativa); nel Fry esso assume invece la bizzarria fantastica e preziosa riscontrabile nel Seicento in quel poeta inglese che meglio conobbe il Barocco italiano: Richard Crashaw.

Rimane forse ora da vedere perché il pubblico dei teatri abbia scelto, fra le due correnti, quella del Fry. Certo la via a quest'ultimo, al suo modo non tanto irriverente quanto sbarazzino di affrontare o presentare seri problemi umani, è stata aperta dai commediografi francesi quali Giraudoux, Cocteau, Anouilh, con i loro prestiti seri ed ironici dagli antichi miti. Ma v'è anche l'ammirazione per quelli che sono stati chiamati i fuochi artificiali di Fry; l'ammirazione per la sua agilità mentale che gli permette di non lasciarsi irretire dal realismo o dalla polemica sociale, di cui il suo pubblico è conscio, ma è anche stanco. Il fatto che il Fry sia evidentemente consapevole e accenni nelle sue commedie al groviglio di complessi problemi che turbano l'uomo moderno non fa che aggiungere il brivido del rischio alle sue esibizioni, poiché lo si scorge sempre precariamente equilibrato con aerea gaiezza su abissi di arida argomentazione. Può darsi che la sua poesia derivi da motivi più profondi, come lascia intendere chiaramente il suo nuovo dramma sacro *A Sleep of Prisoners,* presentato l'anno scorso in una chiesa londinese. Ma rimane il fatto che il pubblico anglosassone ha finora applaudito in lui il perfetto funambolo.

Sarebbe un errore però considerare quanto si è venuto dicendo come un giudizio negativo sul teatro in versi inglese contemporaneo. Quel che conta veramente è che tutte le opere di cui si è parlato dimostrano una intima vitalità. Il Nicholson, il Durrell, il Dickinson, la Ridler, il Duncan, riportano nel teatro un senso lirico, che certo non ci verrà mai dato da rimasticamenti espressionisti contaminati con un sentimentalismo da romanzo rosa, come ad esempio quella *Morte di un commesso viaggiatore* che è stata presentata fra

noi come l'opera più significativa del teatro americano degli ultimi anni. Il teatro dei poeti inglesi sembra per ora l'unico mezzo per uscire dalle strettoie di un intellettualismo o di un realismo di seconda mano, che sembrano dominare il resto del teatro anglo-sassone. E il Fry reca uno spirito di ricerca, di scoperta e soprattutto di avventura che conferisce al teatro una nuova freschezza. È appunto grazie a queste opere di poesia che il teatro può dirsi oggi più vivo in Inghilterra che nella maggior parte degli altri paesi occidentali.

(*SI.*V.2 Febbraio 1952)

Hemlock and After di Angus Wilson

Forse l'opera più discussa della giovane letteratura inglese è stata quest'anno il romanzo di Angus Wilson, *Hemlock and After,* pubblicato qualche mese fa (Londra, Secker and Warburg, 1952). Il Wilson era noto finora solo per due raccolte di novelle (si trattava anzi per la maggior parte di bozzetti, situazioni, spunti appena sviluppati), apparse con i titoli di *The Wrong Set* (1949) e *Such Darling Dodos* (1951). Queste sue brevi composizioni avevano già rivelato inconsuete doti sia di scrittura che di penetrazione psicologica: da una parte un gusto raffinato per gli effetti stilistici (il Wilson è certamente nella tradizione di Bloomsbury), dall'altra una singolare capacità di indagine e di esposizione dei problemi che si presentano all'uomo moderno. Queste qualità, si ritrovano, ed anzi appaiono approfondite e sviluppate, nell'attuale romanzo, che è la prima incursione del Wilson in una forma narrativa di più ampio respiro.

È difficile riassumere il contenuto del romanzo: Bernard Sands, scrittore famoso, esponente di quel liberalismo umanistico e sostanzialmente anarchico che ancora domina la cultura universitaria inglese, è sul punto di realizzare un piano inteso a fornire ai giovani scrittori più meritevoli un centro in campagna ove possano svolgere indisturbati la loro attività. Sands ha superato la cinquantina; sua moglie soggiace da qualche tempo ad una forma di blanda nevrastenia; i figli, che egli non ha saputo comprendere, si sono allontanati da lui; la sorella (persona a lui spiritualmente molto vicina) ha adottato atteggiamenti di estrema sinistra che egli non può condividere; il gretto

conservatorismo degli abitanti delle ville accanto alla sua (fra cui suo figlio), in una di quelle zone semi-campestri non lontane da Londra ove risiede l'alta borghesia inglese, gli rende impossibile ogni contatto con i vicini: egli rimane estraneo all'ambiente che lo circonda, dominato da una "rispettabile" mezzana, Mrs Curry, e da un architetto, Hubert Rose, che aspira a divenire candidato del partito conservatore nelle vicine elezioni. Forse proprio a causa dell'isolamento in cui si trova, Sands è stato indotto a cedere ad antichi istinti omosessuali, ma i suoi rapporti con il giovane Eric Craddock non fanno che procurargli un altro nemico, la madre di questi, donna con pretese intellettuali che cela sotto una falsa spregiudicatezza la volontà morbosa di dominare la vita di suo figlio. Pochi giorni prima dell'inaugurazione del nuovo centro per scrittori, una crisi si verifica nella vita di Sands: assistendo all'arresto di un altro omosessuale egli scopre in sé istinti sadistici.

> Quel che lo aveva immobilizzato non era compassione o paura. Bernard ricordava soltanto il senso di eccitazione intensa, violenta che aveva provato nel vedere il disperato terrore sul volto dell'uomo, il senso di tensione con cui aveva osservato il disintegrarsi di un essere umano che poco prima appariva pieno di fiducia... Si domandò che cosa lo avesse ricondotto alla realtà e, con orrore, si rese conto che le azioni dell'agente di polizia, ispirate al normale senso del dovere, non rispondevano affatto a quel brivido del cacciatore in vista della sua preda che egli aveva provato. È vero, pensò, io non ho nulla di comune con i tutori della legge. A quanto sembra un umanista va d'accordo invece con coloro che adoperano la frusta e il manganello.

Questa rivelazione dei propri istinti lo fa dubitare della sincerità dei motivi che hanno provocato le sue azioni, che egli aveva creduto ispirate agli ideali dell'assoluta libertà dello spirito. Il discorso inaugurale della nuova istituzione si trasforma così in un esame di coscienza, che turba profondamente le autorità intervenute all'apertura nel nuovo centro, e rende Sands impopolare.

L'ambiente conservatore che lo circonda scorge in lui un pericoloso rivoluzionario, e si diffondono sempre più le voci della sua anomalia sessuale. Sands trova ancora la forza di riaffermare la purezza dei suoi principi sottraendo a Hubert Rose una bambina quattordicenne che Mrs Curry cercava di procurargli, ma poco dopo soccombe ad un attacco cardiaco. Il centro per giovani scrittori diverrà semplicemente un'istituzione governativa dominata da burocrati.

Quel che Wilson ha tentato è dunque un esame della situazione attuale dell'umanista liberale: i suoi problemi di fronte a se stesso e alla società sono presentati con una chiarezza e una penetrazione che non trovano riscontro nell'opera di nessun altro scrittore inglese contemporaneo. L'autore, come il protagonista del libro, cerca con disperata sincerità la soluzione di questi problemi che, pur riflettendosi nel campo politico ed estetico, sono essenzialmente di carattere morale. È appunto la sincerità di questa preoccupazione a riscattare la mancanza di una soluzione dei problemi posti. I motivi delle azioni e dei sentimenti umani sono indagati con interesse quasi scientifico, cui spesso però si unisce un senso di appassionata partecipazione che impedisce all'analisi di divenire troppo arida. Ove poi l'autore appare più distaccato, interviene uno spirito caustico

che sa quasi sempre colpire nel segno, un gusto polemico nei confronti della nostra cultura, destinato certo a suscitare l'interesse e magari le simpatie del letterato e del critico. Ma proprio qui incominciano i difetti del romanzo: è evidente che il Wilson ha scritto tenendo sempre presente il suo futuro critico, ha discusso, un poco secondo la tradizione delle *conversation novels,* tutti gli argomenti di attualità negli ambienti intellettuali, preoccupandosi di mostrarsi sempre al corrente, sempre brillante e spregiudicato. Ha scritto insomma un romanzo per critici.

Si sarà osservato sopra che il tentativo di esporre la trama del romanzo si è risolto praticamente in un elenco di personaggi; e tuttavia sono riuscito a nominarne solo pochissimi fra i molti del libro. Sta di fatto che quel che conta in *Hemlock and After* non è l'azione, ma i personaggi. Il Wilson li mette tutti a nudo in pochi fitti periodi alla loro prima comparsa nel romanzo, rivelandone la natura con la precisione di un anatomista che sezioni ed illustri freddamente un cadavere. Egli riprende in questo modo la tradizione secentesca dei "caratteri" teofrastei, tanto diffusa in Inghilterra; ma il fatto di essere così fissati fin dal loro primo apparire in ritratti di una chiarezza spesso crudele impedisce loro di vivere come personaggi, ossia di trovare un'atmosfera comune nella quale siano possibili contatti e reazioni reciproche. Sono monadi che possono qualche volta scontrarsi, mai incontrarsi. L'autore sente così intensamente l'individualità di ciascuno di essi, che adegua a ciascuno il suo stile, sicché per esempio la presenza del protagonista è caratterizzata da una prosa complessa eppur intellettualmente lucida, quella di Mrs. Curry da uno stile gonfio e carico di deformazioni quasi surrealiste, la presenza della madre di

Eric Craddock si avverte nell'evidente "woolfismo" satirico che l'autore adotta, e quella della moglie di Sands nel tono di crepuscolare monologo interiore. Queste continue variazioni di scrittura compromettono irrimediabilmente l'unità del racconto e gli scompensi si aggravano quando i personaggi si incontrano; in questi casi il Wilson, nel tentativo di raggiungere impossibili compromessi stilistici, cade a volte in una brillantezza tutta superficiale, a volte in un preziosismo alla James, e si perde in sapienti freddure letterarie o in lunghe tirate polemiche.

Ma vi sono difetti ancor più irritanti: le compiaciute descrizioni di ambienti omosessuali sono spesso intese solo a 'far colpo', sono esibizioni di una spregiudicatezza forzata alla ricerca di un facile successo di scandalo; molte puntate satiriche hanno un sapore troppo contingente e personale, e talune arguzie somigliano un po' troppo a quelle che si leggono settimanalmente in *Punch.* Vi è infine un senso generale di sforzo nella costruzione stessa del romanzo. È chiaro che l'autore l'ha affrontata come se si fosse trattato di un problema di ingegneria, e la soluzione è stata laboriosa. Si scorge ancora lo schema strutturale tanto studiato, la coscienziosa distribuzione degli eventi nei vari capitoli in modo da dare a ciascuno un suo nucleo drammatico e una sua funzione statica. Tuttavia questa precisa impalcatura formale non è stata del tutto colmata: essa presenta vuoti e parti strutturali lasciate scoperte.

Si potrebbe dunque giungere alla conclusione che *Hemlock and After* è un romanzo fallito. In verità esso non è un'opera narrativa, ma partecipa piuttosto della ritrattistica; e basta superare le vecchie convenzioni che vogliono che il romanzo risponda a certe regole strutturali per rendersi conto

che il libro è opera vitale quanto altra mai. La staticità dei personaggi è compensata dal loro approfondimento, il preziosismo di tanta parte della scrittura è controbilanciato dalla sincerità della sua problematica, l'eccesso di spregiudicatezza è riscattato dal coraggio con cui l'autore prende posizione. E soprattutto *Hemlock and After* riesce a dare un quadro vigoroso di una certa società inglese nell'anno 1951 (se l'azione si svolgesse nel 1952, dopo la vittoria elettorale dei conservatori molti dialoghi e molti commenti dell'autore andrebbero mutati) e rivela una personalità creativa estremamente ricca e complessa, che bisognerà seguire nelle sue prossime opere. Non è da escludersi che Angus Wilson si dimostri scrittore di statura almeno pari a quella del migliore Huxley; e certamente finora nessun altro esponente della generazione più giovane di romanzieri inglesi ha lasciato intravvedere possibilità di questo ordine.

(*SI.*V.12 Dicembre 1952)

Gli scrittori inglesi e il pubblico

L'esigenza di una più diretta comunicazione con il pubblico appare sempre più sentita fra gli scrittori anglo-sassoni. Una certa 'crisi' della poesia (dopo la singolare fortuna goduta negli anni di guerra) e perfino del romanzo, si è manifestata recentemente anche in Inghilterra e negli Stati Uniti, ove lo scrittore si trova a dover affrontare fra l'altro la concorrenza della televisione che, a quanto si dice, ha già notevolmente assottigliato le file dei lettori di libri. Si assiste perciò ad un progressivo spostamento degli scrittori dalle forme tradizionali quali il romanzo (e si ricordi quanto ricca, viva e gloriosa sia la tradizione del romanze inglese) verso i cosiddetti *mass-media*: cinema, teatro, radio.

La necessità di procurarsi da vivere operando nel campo che appare come il più proficuo dal punto di vista del guadagno immediato, ha avuto certo la sua parte nel creare questa nuova tendenza fra i letterati. Ma non mi pare che questa necessità sia stata veramente la ragione principale del loro interesse per i *mass-media*. Almeno altre due ragioni hanno avuto uguale se non maggior peso: la volontà di "far sentire la loro voce" al maggior numero possibile di persone — e (questo secondo punto è strettamente collegato al primo) la convinzione di aver qualcosa da dire o comunque da far apprezzare, come arte o poesia, a strati sempre più vasti del pubblico. Già Steinbeck e Faulkner avevano cercato un compromesso producendo opere che potevano esser lette come romanzi o rappresentate come drammi; e il fenomeno del teatro di poesia in Inghilterra (frutto dello zelo 'missionario' di Eliot o puramente estetico di altri) è troppo noto perché occorra tornarci sopra.

Le precedenti considerazioni mi sono state suggerite da alcuni libri usciti ora in Inghilterra: un romanziere affermato come Graham Greene, ad esempio, ha pubblicato il suo primo dramma, e un poeta come Dylan Thomas la sua prima sceneggiatura cinematografica. *The Living Room* (Londra, Heinemann, 1953) di Graham Greene, già rappresentato con molto successo, non mi sembra comunque aggiungere gran che alla ben nota problematica cattolica e ai già sfruttati manierismi dell'autore. Greene parte come di consueto da una deliberata deformazione dell'ambiente ove si svolge l'azione: una vecchia grande casa con la maggior parte delle camere chiuse perché le due vecchie zitelle che la abitano non vogliono che nessuno viva nelle stanze ove qualcuno è morto. Con le zitelle è un loro fratello sacerdote che, avendo perduto entrambe le gambe in un incidente, si sente altrettanto minorato spiritualmente quanto lo è fisicamente. Ecco i cattolici di Greene: si comprende la sua popolarità quando egli presenta ad un pubblico essenzialmente protestante questi esponenti mitizzati di una minoranza religiosa locale. Gli altri personaggi del dramma sono una fanciulla di madre cattolica amante di un quarantenne e coniugato professore di psicanalisi (naturalmente agnostico e manifestamente ben poco versato nella materia che insegna). Per quanto gratuiti e melodrammatici siano gli sviluppi che portano al suicidio della fanciulla, Rose, e per quanto inani siano le considerazioni pseudofilosofiche che seguono il suicidio stesso, è innegabile che Greene ha costruito abilmente i suoi due atti, sfruttando gli stessi elementi che hanno portato al successo il *Cocktail Party* di Eliot (Rose è un ricalco di Celia) e presentando uno di questi conflitti psicologico-

religiosi, regolarmente insoluti, che “fanno pensare” la platea e attirano folle al botteghino.

Più onesto era stato il Greene come sceneggiatore del *Terzo Uomo* in cui tutto l'interesse era francamente rivolto all’elemento poliziesco e avventuroso — e altrettanto onesto mi pare Dylan Thomas nelia sua sceneggiatura della vicenda dell'anatomista scozzese del primo Ottocento, il dottor Knox, oscuramente coinvolto nel processo dei due assassini Burke e Hare, che gli fornivano pezzi anatomici uccidendo i miserabili e i solitari che finivano nel dormitorio da loro gestito (D. Thomas, *The Doctor and the Devils*, Londra, Dent, 1953). Il film non è ancora entrato in lavorazione, e l'efficacia della sceneggiatura potrà essere giudicata solo se e quando esso verrà realizzato. Tuttavia il senso cinematografico è manifesto nel taglio delle sequenze, nella sobrietà e funzionalità dei movimenti di macchina, nella agilità e nel ritmo delle transizioni da scena a scena e nell'economia dei dialoghi. Di questi ultimi anzi si deve aggiungere che, per quanto veramente essenziali e realistici in tono, hanno conservato una qualità musicale e poetica attraverso uno studio dei suoni stessi della lingua e del dialetto. Forse v'è una certa ingenuità nella sovrabbondanza di inquadrature soggettive, e in effetti di montaggio ereditati dagli espressionisti tedeschi attraverso le esperienze di cineasti inglesi come il Lean di *Oliver Twist*, Powell e Pressburger di *The Small Back Room* e i quattro registi di *Dead of Night*; ma anche queste ingenuità sono nel complesso legittime. E quel che conta poi è il modo in cui Thomas affronta da una parte la situazione dei diseredati negli *slums* di Edimburgo e dall'altra il problema di coscienza dell'anatomista, che deve in qualche modo

procurarsi i cadaveri per le sue lezioni. All'uno e all'altro di questi problemi Thomas conferisce un interesse e un calore umano che potranno fare del suo film qualcosa che superi di molto il semplice dramma giallo o la rievocazione di un periodo che potrebbe apparirci già remoto.

Mi pare poi significativo, nei confronti di quanto ho detto al principio di questo articolo, che una raccolta di poesie di un altro poeta, *Europa and the Bull* di W. R. Rodgers (Londra, Secker & Warburg, 1952) venga raccomandata ai lettori sulla fascetta in quanto contiene una sequenza poetica scritta per una trasmissione radiofonica. Il Rodgers è gallese come Thomas e Hopkins, e senza dubbio riecheggia nel suo vocabolario e nella ricca e complessa sonorità del suo verso atteggiamenti caratteristici di quei due poeti. È forse per questo che lo si è voluto classificare, con Thomas, fra i cosiddetti "neo-romantici", fra quei visionari sensuosi in diretta opposizione con il proclamato classicismo di un Eliot. Sta di fatto che il "panismo" del lungo poema (Europa e il toro) che dà il titolo alla raccolta, parte del quale venne già pubblicata in *Botteghe Oscure*, e la sua intemperanza verbale possono suscitare nel lettore spiacevoli reminiscenze dannunziane; ma la sequenza radiofonica pasquale *Resurrection*, commissionata dalla BBC — una serie di liriche a sommesso commento dei versetti evangelici — raggiunge con immediatezza quella comunicazione con il pubblico tanto necessaria alla poesia. La consapevolezza del declamato, della presenza invisibile di ascoltatori, ha fornito al poeta una misura e una forma; pur non rinunziando alla fitta rete di assonanze, allitterazioni, richiami musicali, il linguaggio raggiunge una nuova limpidezza, e gli squisiti valori ritmici e sonori sono mantenuti, per quanto ne sia

attenuata l'esuberanza cui il poeta si abbandona nelle sue altre poesie. Ecco dunque un caso in cui la coscienza di un pubblico ha portato ad un raffinamento dei mezzi espressivi.

Anche un autore appartenente ad una generazione poetica precedente, Cecil Day Lewis, ha lavorato per la BBC, e la sua ultima opera, *An Italian Visit* (Londra, Cape, 1953) è stata letta, a puntate, alla radio. Si tratta di una composizione in versi di struttura quanto mai incerta, che potrebbe definirsi "poemetto di viaggio". Il poeta, che fu a suo tempo il teorico più intransigente (e l'artista più oscuro) della piccola rivoluzione letteraria e politica cui parteciparono Auden, Spender e MacNeice, ha voluto dar forma poetica ai suoi appunti di viaggio. Anche in questo caso la preoccupazione per il "pubblico" è evidente: il libro di viaggi ha sempre appassionato il lettore inglese e il Lewis deve aver sperato di conquistare così alla sua poesia un vasto settore di pubblico che generalmente non legge versi. Forse vi è riuscito; ma bisogna dire che i risultati dal punto di vista estetico non sono del tutto positivi. Infatti il tono discorsivo adottato dall'autore per pagine e pagine impedisce troppo spesso alla poesia di farsi luce, e scade a vera e propria sciatteria. Si aggiunga che le osservazioni e le impressioni sono spesso terribilmente generiche, sono proprio quelle del turista che non ha raccolto che i più vieti luoghi comuni:

That same evening
In the Piazza dell'Esedra, sipping
Grappa, we watched the people, warm as animals
And voluble as fountains, eddying round
While the floodlit masonry was mere slabs of moonshine.

(Quella sera / A piazza dell' Esedra, sorseggiando / Grappa, osservammo la gente, calda come animali / E volubile come

fontane, che mulinava intorno / Mentre le mura illuminate dai riflettori erano semplici lastre di chiar-di-luna.)

La sciatteria della traduzione corrisponde a quella dell'originale. Quando però il Lewis si mette a imitare i modi e gli stili di altri poeti contemporanei in una serie di brevi composizioni ispirate a opere d'arte fiorentine, egli dimostra una straordinaria maestria tecnica. Essa comunque, esteriore com'è, non basterebbe a giustificare la pubblicazione del poemetto, se in esso non si trovasse — dopo sessanta pagine di luoghi comuni e faticosi giuochi verbali — una lirica che è fra le più belle scritte in lingua inglese in questo secolo. È una lunga elegia (*Elegy Before Death: at Settignano*) che fin dai primi versi si impone per un tono pacato e fermo, per una sua sottile armonia di suoni e di immagini:

> Come to the orangery. Sit down awhile.
> The sun is setting: the veranda frames
> An illuminated leaf of Italy...

Ma è inutile citare: l'elegia ha una sua unità, una sua compostezza che sarebbe menomata se cercassi soltanto le immagini più vive e più mosse — e molte ve ne sono, ma senza il consueto carattere di fuochi di artificio: tutte in funzione della semplice e vasta architettura della poesia. *An Italian Visit* ha dunque la sua ragion d'essere in questa elegia. E c'è da rallegrarsi se la sua forma di libro di viaggio e la sua recitazione alla radio avrà fatto sì che una poesia autentica sia stata letta ed ascoltata da un numero più vasto di persone che non sia quello degli abituali lettori di "poesia moderna".

Non vorrei ora generalizzare, tanto più che ho indicato la debolezze di taluni dei libri e degli autori citati; ma forse è possibile trarre qualche conclusione da quanto ho detto. Anzitutto si può ricordare come l'attenzione per il costume e per la società nel suo complesso sia sempre stata uno dei caratteri fondamentali della letteratura inglese, dal teatro elisabettiano al romanzo del Sette e dell'Ottocento. Ma tale interesse si era in gran parte perduto attraverso la letteratura estetizzante e lo psicologismo della prima metà di questo secolo. Mi sembra che ora (forse anche grazie alla rivoluzione sociale operatasi in Inghilterra nel secondo dopoguerra) questo carattere della letteratura inglese si vada riaffermando con nuovo vigore. Il fatto che i poeti e i narratori usino i mezzi del teatro, del cinema e della radio per raggiungere un pubblico sempre più vasto, è appunto l'espressione di una loro sincera volontà di abbandonare la torre d'avorio (l'estremo individualismo di un Thomas o di un Rodgers, la rivoluzione a tavolino del Lewis fra il 1930 e il 1940) per iniziare, senza sbandierare programmi o "messaggi", una comunicazione diretta non con i pochi amici della loro chiesuola, ma con l'uomo della strada.

(*SI.* VI.9 Settembre 1953)

Il Diario di Virginia Woolf

Se esistesse anche fra noi (e fortunatamente non è così) la consuetudine di fare al termine di ogni anno la graduatoria delle opere migliori nei vari campi dell'attività artistica (poesia prosa teatro cinema e via dicendo), sapremmo una volta tanto chi mettere in testa alla lista delle opere di letteratura inglese per il 1953. Il diario di Virginia Woolf *(A Writer's Diary,* Londra, Hogarth Press, 1953) è il libro di gran lunga più importante che quella letteratura ci abbia dato l'anno scorso. E poco conta il fatto che si tratti di appunti che non erano destinati alla pubblicazione; poco conta che siano pochi estratti da un insieme di 26 quaderni folti di scrittura; poco importa che l'autrice sia scomparsa da oltre dodici anni. Le sue annotazioni sono vive e sono effettivamente 'letteratura', si inseriscono cioè in una antica tradizione letteraria, o meglio in una sua precisa fase; e dimostrano l'integrità di una vocazione, che invece negli scrittori recentissimi non è più neppure mestiere, ma sembra ridotta a semplice gioco.

Parlo dell'integrità artistica di quegli scrittori che fra il 1920 e il 1940 furono noti con il nome di "gruppo di Bloomsbury" e verso i quali si mostra oggi tanta sufficienza e insoddisfazione. Si rimprovera agli scrittori di Bloomsbury (romanzieri come Virginia Woolf e E. M. Forster, storici come Lytton Strachey, critici d'arte come Roger Fry) di essere sostanzialmente degli esteti, e perciò affatto distaccati dalla realtà, di essere degli *highbrow,* sprezzanti nei confronti di chi non condividesse il loro raffinato ideale estetico. Ma c'è da domandarsi che cosa avevano da sostituire, i 'nemici' di Bloomsbury, a questo ideale, che era

veramente estetico e non estetizzante. Gli scritti stessi di Virginia Woolf, (non soltanto il 'Diario', ma anche diversi saggi già apparsi in altri volumi) ritornano spesso sull'argomento: la difesa di Bloomsbury. I nemici di Virgina Woolf e del suo gruppo eran tutti coloro che ella sospettava di insincerità artistica: i poeti e i narratori borghesi che esaltavano la mediocrità prendendola a norma di vita (e che ella attaccò nel suo *Mr.Bennet e Mrs.Brown),* i rivoluzionari borghesi del 1930 (si veda il saggio *The Leaning Tower* nel volume postumo *The Moment),* i falsi intellettuali di ogni tendenza, contro i quali era diretta la lettera aperta che con il titolo *Middlebrow* è stata pubblicata soltanto postuma nella raccolta *The Death of a Moth.* A proposito di questa lettera, il diario ci informa delle circostanze in cui fu scritta, e di quanto in essa vi fosse di personale: era la reazione, (tanto violenta che la Woolf stessa, accogliendo un consiglio del marito, decise di non farne nulla) provocata da alcuni commenti negativi alla sua opera e a quella di altri scrittori come Lytton Strachey, commenti che incominciarono ad apparire con frequenza verso il 1935. Virginia Woolf era allora impegnata nella composizione del romanzo che si chiamò poi *The Years,* e che, fra quanti ne scrisse, fu quello che le costò maggior fatica. La violenza della sua reazione contro i critici ostili è appunto in parte uno sfogo per la tensione della scrittura: ella annotava il 18 marzo 1935:

> I dileggi di Swinnerton e di Mirsky — che mi fanno sentire di essere odiata e messa in ridicolo — ebbene, avranno una risposta soltanto: attenermi alle mie idee. Vorrei non aver mai bisogno di leggere di me o di pensare a me, almeno finché il libro non sia finito, ma tenere invece gli occhi fissi sul mio scopo e pensare soltanto ad esprimerlo. Com'è estenuante il dar

> corpo a tutte queste idee e il dovere contemporaneamente esporre la mia mente, aperta e resa più sensibile dal calore della creazione, alle raffiche del mondo esterno. Se non fossi tanto sensibile, come sarebbe più facile andare avanti.

Gli appunti del diario nel periodo in cui scriveva *The Years* (pagine e pagine che descrivono la faticosa genesi del romanzo) si potrebbero isolare dal contesto per farne una ideale storia del tormento creativo. Il libro fu riscritto più volte, e poi quasi completamente rifatto sulle bozze; l'alternarsi di momenti di ottimismo e di pessimismo sulla validità della sua opera, la gravissima crisi di sconforto quando già il romanzo era in tipografia, risultano da queste pagine con un'evidenza quasi penosa:

> Di rado mi son sentita tanto disperata come ieri sera alle 6 e mezzo, rileggendo l'ultima parte di *The Years*... Non ho potuto fare altro che lasciarlo cadere, e correre su con il volto in fiamme da Leonard. Mi disse: "Succede sempre così". Ma pensai, 'No, non è mai stato così brutto'. Faccio questa annotazione nel caso che mi trovi nello stesso stato dopo aver scritto un altro libro. Stamane però, leggendo qua e là, mi sembra invece un libro ricco, pieno di vita.

Dopo questa scena sottilmente patetica — la scrittrice già cinquantaquattrenne che sale da suo marito con l'aria di una bimba che ha rotto uno dei suoi giocattoli — vien voglia di seguire la vicenda del libro fino alla sua pubblicazione. Ecco la crisi, dopo un lungo silenzio del diario:

> 11 giugno 1935: In capo a due mesi posso soltanto scrivere questo appunto per dire che dopo due mesi di malattia orribile e peggio, quasi catastrofica (mi sembra di non esser mai stata

> tanto vicina all'abisso dal 1913 in qua) sono riemersa. Devo riscrivere, ossia interpolare e cancellare, la maggior parte di *The Years* sulle bozze. Ma non posso entrare in particolari. Non posso lavorare per più di un'oretta al giorno. Oh, ma che gioia esser di nuovo padrona della mia mente!

Nel 1913 Virginia Woolf aveva sofferto di una malattia mentale che proiettò poi sempre sulla sua lucidissima intelligenza l'ombra della follia. Il diario mostra appunto con qual vigore ella si sia battuta contro questo spettro e contro una salute fisica perennemente malferma. Nel novembre del 1935 diede da leggere al marito, Leonard, la versione riveduta di *The Years.* Egli era sempre il primo e assoluto giudice delle sue opere, e la scrittrice attendeva con autentica trepidazione il suo verdetto. Ed eccolo in questo caso:

> Il miracolo è compiuto. Leonard ha posato l'ultima cartella verso mezzanotte; e non riusciva a parlare. Era commosso. Ha detto che è 'un libro notevole'; gli è effettivamente *piaciuto* più di *The Waves.* Non so più in che mondo io mi sia... Non ho mai avuto un'esperienza simile.

La storia di *The Years* è a lieto fine: per mesi e mesi il romanzo fu in testa alla lista dei libri più venduti in Inghilterra e anche in America. Eppure leggendolo ora non ci pare certo l'opera migliore della scrittrice. Il lungo travaglio testimoniato dal diario si avverte anche alla lettura in una certa ineguaglianza fra le varie parti del romanzo, in una mancanza di immediatezza nella scrittura, che invece è assente nelle opere precedenti. Torniamo perciò indietro, ai giorni in cui la Woolf scriveva *Gita al Faro,* o *Mrs.*

Dalloway, o *The Waves*; questi libri ebbero una gestazione infinitamente meno dolorosa, e a ciò si deve probabilmente la loro maggiore unità. E tuttavia in ogni caso essi erano frutto di uno sforzo intensissimo, che la lasciava esausta. Eccola dopo aver scritto le ultime pagine di *The Waves*:

> 7 febbraio 1931: Nei minuti che mi rimangono devo qui registrare, il Cielo sia lodato, la fine di *The Waves.* Ho scritto le parole "O Morte" un quarto d'ora fa, dopo aver percorso quasi barcollante le ultime dieci pagine con momenti di tale intensità ed ebbrezza che mi sembrava quasi di arrancare dietro la mia voce, o, a momenti, dietro qualcun altro che parlasse (come quando ero pazza). Avevo quasi paura, ricordandomi delle voci che sembravano precedermi durante la mia follia. Comunque, è fatta; e son rimasta qua a sedere per 15 minuti in una condizione soddisfatta, calma, con qualche lacrima, pensando a Thoby [il fratello di V.W. morto in giovane età, al quale si ispira la figura di Percival, l'invisibile protagonista di *The Waves*] e domandandomi se posso scrivere come dedica 'A Julian Thoby Stephen 1881-1906'. Forse no. Questo sollievo, questo senso di trionfo fisico.

Pagine come queste si incontrano spesso nel diario, e l'emotività che dimostrano può ben giustificare alcuni lati negativi del suo carattere: una certa sua cattiveria nei confronti di taluni contemporanei, la manifesta gelosia per i successi altrui. Difetti del resto più che comprensibili e contro i quali ella stessa reagiva; difetti che sono compensati da una eccezionale rettitudine: si veda la fermezza con cui rifiutò ogni riconoscimento ufficiale, ad esempio una laurea ad honorem, convinta della vuotezza di manifestazioni del genere; si veda la coerenza del suo pacifismo, la decisione con cui perseguiva quel suo femminismo che non fu mai

scalmana suffragista, ma solo affermazione, entro limiti ben precisi, della dignità della donna.

Più sconcertante appare la sua posizione nel campo politico: pur aderendo al partito laburista, forse perché riconosceva la sua rispondenza ad esigenze 'pratiche' che il liberalismo inglese non riusciva più a soddisfare, si sentiva a disagio ai congressi laburisti, si ritraeva dal contatto con i sindacalisti intransigenti, aveva conservato un senso tutto affatto aristocratico delle distinzioni sociali. La simpatia che professava per il fattorino dell'autobus o per la madre di dieci figli che fa la domestica a giornata, è piena della condiscendenza di chi in fondo si sente ad essi superiore per diritto di nascita. Tuttavia, anche a costo di uno sforzo evidente, cercava di partecipare alla vita del partito, e non v'è dubbio che il suo interesse politico rimanesse sempre vivo.

Mi avvedo però che sto cercando di ricavare dal diario un ritratto umano di Virginia Woolf; sto cercando cioè di fare quel che questo libro non vuole che si faccia. È questo un po' il difetto di tutti i diari di letterati: si finisce col ricercare in essi non l'elemento illuminante nei confronti della personalità artistica dell'autore, ma il pettegolezzo biografico. Il caso del diario di Pavese insegni, diario che del resto ha molta affinità con questo della Woolf se non altro per l'intensità della scrittura e perché in entrambi i casi si ha pienamente il senso della dedizione degli scrittori alla loro arte. Fortunatamente nei confronti del libro della Woolf il pericolo del pettegolezzo è infinitamente ridotto. Leonard Woolf, nel curarne la pubblicazione, si è proposto di conservare solo quelle parti che riguardano i problemi estetici, la concezione e lo sviluppo dei romanzi di lei, i suoi

esercizi di scrittura. Ci si potrà rammaricare per il sospetto che le infinite pagine escluse contenessero brani felici come ad esempio quello stupendo ritratto di Thomas Hardy da vecchio (pp. 89-94). Evidentemente dovrebbero esserci altri ritratti del genere di persone ancora vive, che il Woolf non ha creduto opportuno includere. I ritratti di contemporanei sono anzi una delle sorprese del diario: la Woolf è stata sempre rimproverata perché "non sapeva creare dei personaggi": quelli dei suoi libri non sono altro che riflessi di se stessa. Qua invece ci troviamo di fronte non solo a Hardy, ma a Arnold Bennett, a Max Beerbohm, a Lytton Strachey come di fronte a persone vive; sono esemplari ritratti a tutto tondo, sorretti da una scrittura finissima e animata dal calore di una umana simpatia. Il diario avrebbe meritato la pubblicazione se non altro per far conoscere queste pagine di straordinaria penetrazione e bellezza.

Possiamo dunque rimpiangere l'eventualità che altri brani del genere siano stati omessi, ma d'altra parte il fatto che la scelta compiuta da Leonard Woolf ci costringa a prestare attenzione continuamente e quasi esclusivamente allo sviluppo letterario dell'autrice è un vantaggio. Tanto più in un caso come questo, di una scrittrice per la quale la sua arte era veramente l'unica ragione di vita. La prima annotazione è del 4 agosto 1918, quando la Woolf aveva 36 anni, ed era stato pubblicato soltanto un suo romanzo, in forme ancora tradizionali. Possiamo seguire compiutamente perciò in queste pagine il processo evolutivo che le permise di rivoluzionare la struttura stessa della forma letteraria prescelta.

In due annotazioni del 1920 si manifestano i motivi fondamentali della sua arte da quell'epoca in poi, i motivi

ispiratori di quella che si potrebbe chiamare la *major phase* del romanzo woolfiano. La prima annotazione riguarda la forma del romanzo:

> 26 gennaio 1920: Oggi è il giorno dopo il mio compleanno; ho 38 anni, infatti, ma senza dubbio sono molto più felice di quanto lo fossi a 28; e sono più felice oggi di ieri, perché questo pomeriggio sono giunta finalmente ad avere idea di una nuova forma per un nuovo romanzo. Vediamo: se si lasciasse ciascuna cosa sbocciare da un'altra cosa? Non è questo un modo per ottenere la scioltezza e la leggerezza che desidero? Per ottenere qualcosa di più serrato, pur conservando forma e rapidità, e per abbracciare tutto, *tutto.* C'è un dubbio: fino a che punto verrà incluso anche il cuore umano? Sono abbastanza padrona del dialogo per cogliere anche quello nella mia rete? Immagino difatti che questa volta mi avvicinerò alla mia opera in maniera del tutto diversa: niente impalcatura; i mattoni non si devono vedere; tutto crepuscolare, ma il cuore, la passione, lo humour, tutto deve essere luminoso come una fiamma nella nebbia. E ci sarà posto per tante cose; gaiezza, e incoerenza, e un certo muovermi con spirito leggero, a mio piacere.

La seconda annotazione ci dà la misura del suo senso tragico della vita:

> 25 ottobre, primo giorno d'inverno. Perché la vita è così tragica? Così simile a un sentiero sull'abisso. Guardo in giù: ho le vertigini: mi domando come riuscirà mai a giungere alla fine. Ma perché mi sento così? Ora che lo dico non lo sento più. Il fuoco è acceso. Andremo a sentire *The Beggars' Opera*. Ma è un senso che mi circonda; non posso tener gli occhi chiusi. È un senso di impotenza. Eccomi qua, a Richmond, e, come una lanterna in mezzo a un campo, la mia luce sale verso le tenebre. Mentre ne scrivo la melanconia diminuisce; perché

> allora non ne scrivo più spesso? La vanità lo vieta. Voglio sembrare, anche ai miei occhi, fortunata e felice. Ma non arrivo in fondo. È il fatto di non aver bambini, di vivere lontana dagli amici, di non riuscire a scrivere bene, di spendere troppo per il vitto, di diventar vecchia. Penso troppo ai perché e percome. Penso troppo a me stessa. Non mi piace che il tempo mi svolazzi intorno.

Mi sembra che tutte le opere successive di Virginia Woolf si muovano appunto fra questi due poli: da una parte la posizione polemica nei confronti del romanzo tradizionale e il suo costante sforzo per trovare "qualcosa di più serrato" che tutto includa, ma con una leggerezza che rassereni il contenuto emotivo; dall'altra l'essenza di questo contenuto emotivo, ossia una tragica melanconia, il senso del tempo che ci sfiora in ogni minuto e si dibatte intorno a noi come una grande farfalla prigioniera. È appunto per fermare questo ossessionante e vano palpito del tempo che Virginia Woolf si propose di fissare soltanto quegli attimi nella sequenza temporale dotati di una loro "pienezza, rotondità", quegli attimi in cui sembra raccogliersi e manifestarsi tutta la bellezza del mondo esterno. Ecco infatti un primo accenno al tentativo di cogliere in un istante il senso della bellezza delle cose vive di per sé stesse, senza cercare in esse significati trascendenti o mistici:

> 15 agosto 1924: Tornando l'altra sera da Charleston, tutti i miei nervi si tesero, inondati, elettrizzati (che parola devo usare?) da quella pura bellezza — bellezza stupefacente e straripante. Una bellezza che quasi indispettisce perché non si è capaci di coglierla tutta e di fissarla in quell'attimo. Il cammino della vita è reso estremamente interessante dal tentativo di cogliere, al nostro passaggio, tutti questi sviluppi.

Virginia Woolf stava appunto scrivendo in quel tempo *Mrs. Dalloway,* il secondo esperimento, dopo *Jacob's Room,* di introdurre nel romanzo quel metodo impiegato anche da Joyce nel suo *Ulysses* e definito in seguito "flusso di coscienza". Si tratta di rendere i successivi momenti di lucidità intuitiva nella mente dei personaggi; alla normale sequenza temporale degli avvenimenti esterni, rispettata anche nei più penetranti e complessi romanzi psicologici (come gli ultimi di Henry James), si sostituisce una nuova unità di tempo: il momento. I fatti sono importanti solo in quanto *pensati* dai personaggi in un determinato momento; quel che conta veramente è il sentimento e il pensiero del momento, non quel che accade. I romanzi di Virginia Woolf sono una serie di tentativi di esprimere e fissare il momento di lucidità, di visione, o, come ella lo definì, *the moment of being* (il momento dell'essere). Il momento, insomma, in cui è racchiusa tutta la vita in una fase di massima intensità. Sta di fatto però che la consapevolezza dell'intensità di quel che accade nel singolo 'momento dell'essere' esige anche una tensione nella scrittura che, quando si cerca di mantenerla per un certo numero di pagine, diviene insopportabile sia per lo scrittore che per il lettore. A questa tensione addirittura fisica la Woolf allude appunto nel passo sulla conclusione di *The Waves* (7 febbraio 1931) che ho citato sopra. Questa intensità del resto è più vicina alla poesia che non alla prosa: la poesia ha sempre espresso intense intuizioni momentanee anziché sequenze di fatti concreti. Di ciò la Woolf sembra essersi resa conto, quando, nel diario, definisce *The Waves* un *playpoem,* ossia un poemadramma, e quando a proposito di *To the Lighthouse* (*Gita al faro*) scrive:

> Ho idea che inventerò un nuovo nome per i miei libri in sostituzione di quello di "romanzo". Si dirà: un nuovo … di Virginia Woolf. Ma che cosa? Elegia?

Il nuovo nome non lo trovò mai, pur esplorando continuamente nuove tecniche letterarie, tanto che ciascuno dei suoi libri venne definito dai critici al momento della pubblicazione "sperimentale". L'esperimento consisteva nella ricerca di una forma narrativa che permettesse di sostituire la singola unità temporale del fuggevole istante alla riposante sequenza di giorni mesi ed anni. Dapprima, in *Mrs. Dalloway,* cercò di seguire Joyce (senza però quella "rozzezza maleducata" che nel diario ella rimprovera allo scrittore irlandese), scegliendo un solo giorno di vita ricco di intensi momenti di visione; in *Gita al faro* unì due momenti artificialmente protratti e a molti anni di distanza l'uno dall'altro; in *Orlando* (si veda nel diario con quanta facilità il libro fu composto) si permise un più libero gioco con vari momenti della storia; in *The Waves* mantenne costante l'intensità delle intuizioni momentanee attraverso l'uso continuo di monologhi interiori; in *The Years* allineò una serie di momenti a varia distanza l'uno dall'altro durante un certo periodo di anni; infine in *Between the Acts* sperò di ottenere la necessaria intensità riducendo l'azione soltanto a qualche ora e fondendo la dimensione temporale con quella extratemporale mediante la rappresentazione di una fantasia storica. E le pagine del diario contengono una rivelazione significativa: ogni nuovo libro era da lei concepito prima ancora che fosse terminato il precedente; la nuova creazione "premeva" (secondo le sue parole) sulla sua mente, esigeva

espressione, molto prima che si fosse spenta la vibrazione suscitata da quella che l'aveva preceduta.

Si intende come questo succedersi ininterrotto di esperimenti dovesse completamente distruggere la forma tradizionale del romanzo, consacrata fin dal Settecento. I libri di Virginia Woolf segnano la fine del predominio del romanzo cosiddetto psicologico. La analisi psicologica si trasferisce dal personaggio al 'momento dell'essere'. Non si tratta più della psicologia individuale, ma della analisi delle reazioni fra persone, cose e atmosfera nello spazio di un momento e attraverso la loro apprensione da parte di una singola mente (quella dell'autore) in una fase di particolare intensità percettiva. Anche i personaggi così vengono distrutti: sono semplici proiezioni dell'autore; è appunto il caso di *The Waves,* in cui i sei personaggi son tutti diversi aspetti di Virginia Woolf, che ella ha cercato di differenziare.

Si intende anche come l'ininterrotto susseguirsi di esperimenti e la ricerca costante di raggiungere ed esprimere l'intensità stessa della vita, potessero costituire una lenta usura della resistenza intellettuale della Woolf. La guerra poi, per chi, come lei, amava tanto la civiltà umana, frutto della mente dell'uomo, fu una catastrofe spirituale. La guerra era una violazione dell'individualità umana, una violenza contro le mura erette dall'intelletto a protezione della propria intimità:

> Tutte le mura, quelle mura che dovrebbero proteggere e riflettere, si stanno terribilmente assottigliando in questa guerra.

E l'umana armonia delle riposanti architetture del prediletto quartiere di Bloomsbury era distrutta:

> Sono andata vagando fra le desolate rovine delle mie vecchie piazze: squarciate, smantellate; i vecchi mattoni rossi ridotti a bianca poltiglia, come un cantiere. Grigia polvere e finestre infrante. Tutto quello che era tanto completo, è ora violentato e distrutto.

L'arte di Virginia Woolf era essenzialmente umanistica. Non vi sono in lei aspirazioni o ispirazioni trascendenti: la bellezza che ricercava non era quella di origine divina, ma quella naturale e soprattutto umana. L'ideale di Bloomsbury da lei così vigorosamente difeso era un ideale di civiltà umanistica. La devastazione materiale che la guerra provocava in quel quartiere londinese diveniva simbolo della devastazione che travolgeva la civiltà letteraria e artistica che da Bloosbury aveva preso il nome. Nel marzo 1941 Virginia Woolf si tolse la vita.

Le pagine del diario sono la testimonianza di una superiore civiltà letteraria che la guerra ha travolto. La grazia della scrittura anche nell'annotazione più ovviamente affrettata e distratta indica come Virginia Woolf fosse prima di ogni altra cosa una scrittrice e un'artista. È in questo l'insegnamento maggiore che le nuove generazioni di scrittori devono ricavare dal "Diario di una scrittrice": la necessità della continua presenza dell'artista, di quell'integrità della quale si parlava all'inizio del presente articolo.

(*SI* VII.2 Febbraio 1954)

La commedia degli equivoci

I

A sei mesi di distanza dalla prima rappresentazione, è stato pubblicato il testo dell'ultima fatica teatrale di T. S. Eliot che, a quanto ci dicono, sta riportando tuttora un buon successo sulle scene inglesi, anche se non su quelle americane. Ma, a dire il vero, una lettura di questo *Confidential Clerk* (Londra, Faber, 1954), ci ha lasciato alquanto perplessi circa le ragioni della sua fortuna. La nostra prima impressione è stata quella di trovarci di fronte a una commedia piacevolmente costruita sul modello di Oscar Wilde (vi sono anche aperte allusioni a questa fonte), complicata da certo elementare pirandellismo attraverso il quale si cerca di comunicare al pubblico una tesi non filosofica come in Pirandello, ma mistica. Insomma, un lavoro di propaganda religiosa abilmente mascherato da una tecnica teatrale non istintiva, ma conquistata (lo si avverte in tutta l'opera) grazie a un paziente studio e ad un laborioso controllo dei mezzi espressivi.

Detto questo, sembrerebbe inutile iniziare un lungo discorso sul *Confidential Clerk,* che invero non si distingue dalla dignitosa produzione media del teatro inglese contemporaneo. Ma l'aspettativa che già prima della sua comparsa la commedia aveva suscitato, le accoglienze ricevute e le discussioni suscitate rendono necessario un esame approfondito dell'intricata serie di equivoci creatasi intorno a quest'ultima opera di Eliot. Equivoci dei quali l'autore sembra in parte vittima in parte responsabile.

Innanzitutto converrà esporre la trama del *Confidential Clerk*: Sir Claude Mulhammer, grande finanziere, assume come proprio segretario privato il giovane Colby Simpkins. L'assunzione è un mezzo per introdurre nella sua famiglia Colby, che è in effetti un figlio illegittimo di Sir Claude. Quest'ultimo e Colby scoprono di avere anche qualche altra cosa in comune: entrambi avevano ambizioni artistiche, il primo come ceramista, Colby come organista, ma vi hanno rinunziato rendendosi conto che sarebbero stati soltanto dei mediocri nelle due arti. Ecco dunque il primo punto della dimostrazione di Eliot: due casi di rinunzia ad una 'vocazione' a favore invece di interessi materiali (o dobbiamo dire 'materialistici'?). Colby è poi attratto dalla ricchezza di vita interiore che scopre in una fanciulla, Lucasta, che abita nella casa di Sir Claude e si atteggia a ragazza superficiale e spregiudicata. Ma (colpo di scena) apprende che anche Lucasta è figlia illegittima di Sir Claude, e perciò sua sorellastra. La respinge dunque bruscamente e Lucasta, vistosi chiuso quello spiraglio di 'vita spirituale' lasciatole intravvedere da Colby, decide di sposare B. Kaghan, un brillante uomo d'affari, sebbene di oscuri natali.
Sopraggiunge ora Lady Mulhammer. Anch'ella ha avuto prima del matrimonio con Sir Claude un figlio illegittimo e, per un seguito di circostanze, crede di riconoscerlo in Colby. Ecco dunque il segretario privato rivendicato da due genitori. Il senso metafisico della domanda "chi è nostro padre?" è ovvio, e ricordiamoci quante variazioni su questo tema ci ha dato Pirandello. Per risolvere la complicata situazione è naturalmente necessario l'intervento di un *deus ex machina.* Eliot non dimentica mai di modellare i propri drammi su esemplari greci, e nel caso specifico l'esemplare prescelto è

lo *Ione* di Euripide. La parte di Atena, che risolve tutti i dubbi dei poveri mortali, viene assunta nel dramma eliottesco da una certa signora Guzzard, che aveva allevato Colby fin dalla nascita. Nell'ultima scena perciò la "formidabile" signora Guzzard (Eliot usa l'aggettivo deliberatamente, memore del "sacro terrore" che accompagnava la discesa della divinità nei drammi greci) giunge fra i personaggi della commedia con tutta una serie di rivelazioni: Colby non è figlio né di Sir Claude, né di Lady Mulhammer; è figlio invece della stessa signora Guzzard, che ha però rinunziato a lui nella convinzione che avrebbe avuto una vita materiale migliore se fosse stato creduto figlio di un grande finanziere. Incidentalmente, il defunto signor Guzzard, padre vero di Colby, era un mediocre organista. Si scopre per di più che il figlio vero di Lady Mulhammer altri non è che il brillante e fortunato Kaghan, fidanzato di Lucasta.

Si giunge così alla catarsi: privato dei suoi genitori terreni Colby decide di seguire la sua "vocazione" — farà l'organista, anche se mediocre. E si fa avanti a questo punto, a concludere la trama simbolica dell'opera, un personaggio quasi sempre presente sulla scena, testimone consapevole di tutti i segreti, bonario e pieno di buon senso: l'ex-segretario privato Eggerson, messo a riposo con l'assunzione di Colby. È costui che offre a Colby un posto di organista presso la sua parrocchia, rivelando così la sua vera funzione: Eggerson è l'Angelo Custode che interviene al punto giusto per confermare una vocazione mistica.

Questo riassunto può ben servire ad indicare quanto elaborata sia la struttura della commedia. Eliot ha voluto applicare minuziosamente le sue teorie, secondo cui nel

grande teatro di ogni tempo, dai greci a noi, esistono diversi piani o livelli di comunicazione, un'intera stratificazione di significati. C'è il piano dell'azione scenica tutta in superficie, quello del conflitto emotivo o ideologico, e, più profondo o più elevato di tutti, il piano sul quale si riesce ad afferrare "un ulteriore significato che va rivelandosi solo poco a poco". Non per nulla Eliot è stato un attento lettore di Dante e considera il *Convivio* una delle sue opere più importanti Si ricorderà allora la celebre teoria secondo cui "le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente in quattro sensi": litterale, allegorico, morale (o didascalico), e anagogico. Il Flora ha giustarnente notato quanto questa formula abbia nuociuto ad un apprezzamento genuinamente poetico della *Divina Commedia.* Tanto più nefasto tuttavia è stato il suo effetto su Eliot, che ha voluto deliberatamente applicarla alla scrittura non di una Divina Commedia, ma semplicemente di una commedia che risultasse bene accetta al pubblico elegante dei teatri anglo-sassoni.

Il *Confidential Clerk* rappresenta infatti l'esempio di applicazione più rigida da parte di Eliot della teoria dei quattro sensi (o, secondo le sue parole, dei vari "livelli di significazione"). Sul piano letterale egli adotta i personaggi e i meccanismi teatrali convenzionali delle commedie brillanti degli ultimi sessanta anni. E sorge qui il primo equivoco. Adottando questi personaggi e queste convenzioni il dramma viene automaticamente proiettato fuori della realtà contemporanea. Eliot si era sempre preoccupato di "far parlare sulle nostre scene personaggi del nostro tempo", e per questo escludeva dal canone del suo teatro quello che è in effetti il suo dramma migliore, *Murder in the Cathedral.*

Non si è accorto ora che, riprendendo gli schemi di Oscar Wilde, egli non fa parlare sulla scena personaggi del nostro tempo, ma anzi perde ogni contatto con la vita e con la società contemporanea. Gli automi parlanti che egli fa recitare si muovono in un mitico mondo di miliardari che possono permettersi di ignorare del tutto i problemi della vita moderna. Come considerarli nostri contemporanei? O meglio, come considerarli esseri umani? Nessuno di essi è vivo di per sé, ha un carattere a tutto tondo, come si addice a un personaggio propriamente detto. Sono invece ingranaggi di un meccanismo, quel meccanismo che si suole chiamare commedia brillante. Il *Cocktail Party* indicava già un avviamento in questa direzione, ma almeno un personaggio come Celia sembrava ad un certo punto animarsi di vita propria. Nel *Confidential Clerk* la figura meglio caratterizzata è l''angelo custode' Eggerson, non però in quanto personaggio, ma in quanto tipo (come Giulia, uno degli 'angeli custodi' nella commedia precedente), riconoscibile da certi tratti consacrati da una lunga convenzione. Napoleone Orsini, in un suo recente articolo[1] ha fatto una precisa ed esauriente analisi dell'equivoco in cui è caduta la critica letteraria di ispirazione eliottesca confondendo le convenzioni sceniche (per es. l'assenza della quarta parete, il soliloquio, ecc.) con quelli che andrebbero piuttosto chiamati personaggi e situazioni convenzionali. Una volta riconosciute giustamente come lecite le prime, Eliot ha creduto di poter usare anche i secondi, senza bisogno di una giustificazione propriamente poetica. Si veda appunto in quest'ultima commedia l'ampio uso dell'artificio

[1] N. Orsini, "T.S. Eliot e la teoria delle convenzioni drammatiche", in *Letterature Moderne,* IV, n. 6, novembre-dicembre 1953.)

della agnizione, e la tipizzazione dei personaggi, di cui si è già parlato. Egli, insomma, ha impiegato le convenzioni, ossia le situazioni tradizionali, del teatro di cinquant'anni fa affinché il grosso pubblico, ad esse abituato, accettasse con la loro complicità i sensi più seri e profondi dalla sua opera.

Perfino un critico favorevole come Bonamy Dobrée, che venticinque anni fa fu uno fra i primi e più penetranti esegeti della poesia dell'Eliot, riconosce che questo è lo scopo della forma adottata nel *Confidential Clerk*[2]. E giustamente osserva: "Per quanto si debba riconoscere che occorre aggiungere un certo condimento, una salsa, alla carne dell'argomento serio, onde farla somigliare a quel genere di pietanza che chi va a teatro dopo cena è pronto ad ingoiare, Eliot corre un rischio tremendo nell'adottare proprio la salsa dalla commedia brillante. Forse serve a smantellare le resistenze; ma serve davvero a rendere più chiari i significati? O non li rende piuttosto più oscuri?" È infatti lecito domandarsi anzitutto se il messaggio che Eliot ha tanto deliberatamente inserito nella sua commedia abbia veramente raggiunto il pubblico, e in secondo luogo se il successo non sia dovuto in gran parte alla curiosità di vedere che genere di trattenimento sappia fornire un autore che anche i meno provveduti conoscono come il maggiore poeta vivente, e alla snobistica illusione di nutrirsi di poesia senza il fastidio della lettura, assistendo ad una commedia. Comunque, se si confronta lo *humour* del *Confidential Clerk* con quello del suo modello (su questo piano di commedia leggera), ossia *L'importanza di chiamarsi Ernesto,* si vedrà subito come quello che in Wilde era almeno un costante e

[2] B. Dobrée, "The Confidential Clerk", in *Sewanee Review,* LXII, n. 1, Winter 1954.

vivacissimo gioco di spirito sia ridotto da Eliot a una serie di flebili allusioni, come questa:

> But is Lady Elizabeth very unusual
> In other ways, besides being a lady?

(Ma Lady Elisabeth è molto fuori del comune / In altro modo, oltre a quello di essere una Lady?)

O quest'altra, detta dal povero Eggerson a proposito del finanziere Sir Claude:

> And such a generous heart! He's rather a Socialist.
> I'm a staunch Conservative, myself.

(E ha un cuore così generoso! È piuttosto socialista. / Io per conto mio sono un conservatore arrabbiato.)

Eliot sembra insomma non aver compreso né l'evoluzione della società moderna (ne fanno fede i tipi e l'ambiente da lui presentati), né l'evoluzione del teatro moderno verso un più diretto colloquio fra l'attore e il pubblico. Rimane comunque, sempre sul piano "letterale" della commedia, una obbiezione fondamentale, sulla quale ritorneremo più avanti: l'indurre il pubblico ad ascoltare un "messaggio", per nobile che sia, presentandolo come commedia salottiera è forse una prova di abilità propagandistica (pensiamo a certi metodi dell'Azione Cattolica), ma non ha nulla a che vedere con la poesia.

Quanto al secondo senso del *Confidential Clerk,* gli echi dello *Ione* euripideo, notati anch'essi nel penetrante saggio del Dobrée, sono del tutto esteriori, atti più a suscitare il compiacimento di chi è in grado di scoprirli che non ad approfondire il significato dell'opera. Si può osservare qui

come Eliot, nei suoi prestiti allegorici dalla tragedia greca, sia passato dall'*Orestiade* eschilea, che costituiva l'impalcatura di *The Family Reunion,* e che era davvero fitta di significati trascendenti, ai più macchinosi e sensazionali drammi di Euripide, la *Alceste* per *The Cocktail Party* e lo *Ione* per *The Confidential Cierk.* Anche questa scelta sembra in rapporto con il concetto sempre più limitato ed esteriore di 'teatralità' che Eliot è venuto adottando negli ultimi anni.

Il terzo senso, quello morale o didascalico, nel *Confidential Clerk è* davvero *all-pervasive.* L'autore si propone di 'far pensare' il pubblico, di risvegliare in esso il senso di una predestinazione dell'uomo (che si manifesta in alcuni esemplari umani eletti), il senso della necessità di una dedizione assoluta alla propria vocazione, che lo chiama a cose ultraterrene. Colpiti dalla frequenza di talune parole nel testo, non abbiamo saputo resistere alla tentazione di applicare, alla maniera di certa critica americana, un sia pur superficiale metodo statistico. Eccone i risultati (molto approssimativi): il verbo *to think* ricorre circa 130 volte nella commedia (una volta ogni 20-25 versi), *to believe* 70 volte (una volta ogni 37-40 versi), *to understand* 60 volte (una volta ogni 43-45 versi). Pensare, credere, comprendere, sono dunque gli imperativi della nuova fase dei misticismo eliottesco. Essi hanno soppiantato i tanto più umani comandamenti dell'Upanishad, "dare, compatire, raffrenare", che, negli ultimi versi, gettavano un raggio di luce sul desolante panorama del *Waste Land.* I nuovi imperativi indicano chiaramente la condizione di intransigenza intellettuale raggiunta da Eliot nelle sue ultime opere.

Ma, al di là dello scopo didascalico vi è il quarto senso, quello che Dante definiva anagogico "cioè

sovrassenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale sia vera eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria". Eliot mira appunto, nelle sue opere drammatiche, a raggiungere questo supremo livello di significazione. Si ricordi in proposito la sua ormai notissima conferenza del 1951, *Poetry amd Drama*: *"*Mi sembra che al di là dei motivi e delle emozioni classificabili della nostra vita cosciente, quando è diretta all'azione (quella parte della vita che il teatro di prosa è in grado di esprimere), vi sia un margine indefinito di sentimento che possiamo scorgere soltanto, per così dire, con la coda dell'occhio e mai mettere completamente a fuoco; sentimento di cui ci rendiamo conto soltanto durante una specie di distacco dall'azione... Questa singolare estensione di sensibilità può essere espressa soltanto dalla poesia drammatica, nei suoi momenti di massima intensità". È questa la ragione per cui Eliot ha scelto come mezzo espressivo il cosiddetto. "teatro di poesia".

È qui però che sorge l'equivoco più grave. Nella autentica poesia drammatica (il nome che si fa necessariamente in questi casi è quello di Shakespeare) sensibilità ed emozione da una parte, linguaggio e tecnica drammatica dall'altra costituiscono una inscindibile unità, diventano indistinguibili le une dagli altri. Ciò avveniva ancora in alcuni rarissimi momenti della *Family Reunion* di Eliot; nello stesso *Cocktail Party* vi sono istanti in cui questa fusione è quasi raggiunta; ma nel *Confidential Clerk* le preoccupazioni teoriche hanno prevalso. La emozione da esprimere appare in un certo senso prefabbricata: è rappresentata da una ortodossia religiosa che per l'autore stesso ha ormai perduto la sua freschezza. Ecco dunque

stanchi echi del fervore dei *Four Quartets* nella scena fra Colby e Lucasta nel secondo atto, scena considerata come la più vibrante del dramma, ma che tuttavia, come ha osservato qualcuno, rimane soltanto una "scena di seduzione nel Greenwich Village", ossia un idillio fra pretesi *Bohémiens.* Il mondo poetico di Eliot si è scisso: da una parte è un dogmatismo religioso che ha usurpato il posto della autentica emozione; dall'altra gli elaboratissimi mezzi tecnici che annullano l'immediatezza del linguaggio. La versificazione si è sostituita alla poesia.

Ma questo equivoco è tanto istruttivo, soprattutto quando ne è vittima un poeta della statura di Eliot, da meritare un discorso a sé. Ci siamo perciò limitati ora ad esporre i principali argomenti del fallimento poetico del *Confidential Clerk,* riservando le conclusioni alla seconda parte di questo articolo.

II

Nella prima parte di questo articolo ci eravamo limitati a trattare dei quattro 'sensi' in cui Eliot voleva che il suo *Confidential Clerk* venisse compreso. Ma le obiezioni già sollevate non sarebbero tanto gravi se non rimanesse il fatto che l'autore ha creduto di aver scritto, con questa commedia, un'opera di poesia. Lo dimostra la conferenza da lui tenuta qualche mese fa alla National Book League, e pubblicata sotto il titolo *The Three Voices of Poetry* (Cambridge Univ. Press, 1953), conferenza che potrebbe ben servire da prefazione al *Confidential Clerk.* In essa si afferma che esistono tre forme di espressione poetica: "La prima è la voce del poeta che parla a se stesso o a nessuno. La seconda

è la voce del poeta che si rivolge a un pubblico, grande o piccolo. La terza è la voce del poeta quando cerca di creare un personaggio teatrale che parli in versi, ossia quando il poeta dice non quel che direbbe in prima persona, ma solo quel che può dire entro i limiti di un personaggio immaginario che si rivolga ad un altro personaggio immaginario".

L'artificiosità e la fondamentale inutilità sul piano estetico di simili distinzioni sono tanto evidenti da non meritare una confutazione. Come mai vi è caduto chi, come Eliot, fu in altre occasioni non solo poeta ma critico sensibile e sensato? Forse una ragione esiste: esaminando la propria evoluzione dalla lirica pura al monologo meditativo (i suoi maggiori raggiungimenti sono appunto in questo 'genere', che egli considera ora come la "seconda voce della poesia"), ed infine ad una forma teatrale sempre più prosastica, Eliot è stato portato a generalizzare con la sua nuova teoria un personale processo involutivo. Si tratterebbe dunque di un tentativo di autogiustificazione, forse inconsapevole. Il suo caso, del resto, non è singolo, ma potrebbe considerarsi esemplare per tanta parte della poesia e dell'arte nata nel primo quarto dei nostro secolo.

I poeti e gli artisti che, prendendo le mosse dall'estetismo e dal decadentismo francesi e inglesi dell'ultimo Ottocento, li portarono alle loro estreme conseguenze, riuscirono ad interpretare in forme poetiche valide e sincere uno stato d'animo effettivamente esistente. Anche se il quadro che la loro arte ha presentato è unilaterale (essi ignorarono la permanenza, anche nel generale disorientamento, di taluni valori positivi fondamentali che non potevano essere soppressi), esso ha tuttavia una sua coerenza ed una sua intensità di sentimento e di espressione.

La loro fu poesia, pur esprimendo un mondo di negazione anziché di affermazione. Di quella negazione insomma fecero sostanza d'arte — ed è naturale che l'arte loro trovasse in essa il suo limite. È naturale che quando, nel terzo decennio del nostro secolo, questi stessi poeti o artisti vollero rinunziare alla posizione negativa da loro assunta e si posero alla ricerca di quello che Stephen Spender ha chiamato l'"elemento creatore"[3] (in contrasto con il carattere "distruttivo" della letteratura precedente), si rivolsero alle fedi dogmatiche piuttosto che ai tradizionali principi del razionalismo e dell'empirismo inglesi.

Si affidarono perciò ai totalitarismi estremi religiosi o politici, ai credi irrazionali. La loro nuova fede (dal fascismo di Ezra Pound, al comunismo dei giovani poeti del 1930, all'anglicanesimo di Eliot) fu una nuova forma di evasione dalla realtà del mondo razionale, nel quale essi seguitarono a scorgere soltanto disperazione. Questa ci sembra la situazione dei poeti della generazione di Eliot: sono evasi dalla disperazione nel conformismo.

Di un aspetto di questo conformismo Eliot è divenuto il portavoce ufficiale. In tal senso va intesa la sua teoria delle tre voci: dall'espressione di uno stato d'animo individuale e poi di uno in certa misura collettivo (il suo colloquio con un pubblico grande o piccolo) egli è passato a dar voce a personaggi teatrali che si risolvono tutti in un unico personaggio: quello del predicatore. Parte, questa, che egli assume con un certo sforzo e che appunto perciò sente come 'parte', come 'personaggio immaginario'. E per di più non si è avveduto che la sua terza voce, la voce di chi "dice non quello che direbbe in prima persona, ma solo quello che può

[3] S. Spender, *The Creative Element*, Londra, Hamilton, 1953.

dire nei limiti di un personaggio", non è necessariamente una voce della *poesia.* A meno che per poesia non si intenda, come sembra intendere Eliot, una raggiunta esperienza di versificazione.

E qua riaffiorano le fondamenta estetizzanti d'ella poetica eliottesca: la sua attenzione per la forma che, a contatto con un classicismo programmatico adottato anch'esso deliberatamente, assume una sproporzionata importanza. Infatti egli si è dedicato per anni al perfezionamento di una nuova forma di versificazione teatrale, forma che, a detta di Bonamy Dobrée, egli è riuscito a padroneggiare completamente appunto nel *Confidential Clerk.* Spesso la difesa della sua ultima commedia viene impostata proprio sulla raggiunta finezza del nuovo metro da lui inventato. Si tratta di un verso con tre o quattro accenti principali, tali da imprimere alla frase un ritmo non troppo lontano da quello del comune discorso. È un metro che, come si fa osservare, costituisce una importante variazione del *blank verse* shakespeariano, e del resto Shakespeare stesso aveva impiegato ritmi analoghi nei drammi della sua maturità. La forma era poi andata perduta in seguito alla mania di regolarità dei classicisti settecenteschi.

Eliot comunque ha cercato di rendere ancor più prosastico sia il linguaggio sia il ritmo. Ecco un esempio tratto dalla scena considerata come la più poetica del *Confidential Clerk* (forse perché riprende, e impoverisce, quell'immagine del giardino segreto dello spirito che era già apparsa nei momenti di più alta poesia dei *Four Quartets* e persino di *The Family Reunion*):

And so you applied for Eggerson's position,
And made up your mind to go into business
And be someone like Claude... or B. I was sorry,
Very sorry for you. I admired your courage

In facing facts — or the facts as you saw them.
And yet, all the time, I found I *envied* you
And I didn't know why. And now I think I know.
It's awful for a man to have to give up
A career that he's set his heart on, I'm sure;
But it's only the outer world that you've lost:
You've still got your inner world — a world that's more real.
That's why you're different from the rest of us:
You have your secret garden; to which you can retire
And lock the gate behind you.

Confrontiamo ora il passo citato con il seguente, che non appartiene alla stessa commedia:

You know everyone. — But you don't know them, Gregory.
When an old friend — a friend of forty years
Asks your assistance
Instead of giving him a helping hand,
You say, 'Oh, yes, I dare say! Tell me something new'.
A starving wretch accosts you in the street,
You say, 'I know you – if you don't move on,
I give you into custody'. Your son
Your only son,
The living image of your poor dead wife
Whom you have turned out like a dog, to prowl
The streets – faint, hungry, desolate –
Turns to his father in his sore distress.
You write to him, 'Be off! I've heard that tale before!'
Ay,
And you will hear it again on the Judgement Day.
You say you're worth two hundred thousand pounds,
But you are wrong. You are worth nothing!

Il metro è identico: basato sul *blank verse,* con gli stessi artifici drammatici, le sillabe aggiunte, le variazioni ritmiche, le cesure marcate, l'andamento 'colloquiale'. Ma bisogna dire che il secondo brano è tratto dalla farsa *A Pair of Spectacles,* rappresentata a Londra nel settembre 1890. Non solo, ma l'autore, il dimenticato Sydney Grundy, non pretendeva, come Eliot, di scrivere 'poesia', e neppure versi: gli 'a capo' non sono nel testo, ma li abbiamo adottati noi per comodità di confronto. Nel testo della commedia, recentemente ristampato[4], tutto questo figura, giustamente, in forma di prosa. E Sydney Grundy non soltanto non si considerava poeta, ma neppure veramente autore originale, in quanto *A Pair of Spectacles* è semplicemente una traduzione della farsa di Labiche e Délacour *Les Petits Oiseaux,* anch'essa dimenticata. Il metro che Eliot ha ora scoperto non è dunque che il naturale ritmo del discorso già riprodotto infinite volte da chi abbia un po' di orecchio per le voci che sente intorno a sé, anche se è soltanto un traduttore.

Ma, se ne valesse la pena, si potrebbero trovare ben altre analogie fra *A Pair of Spctacles* e *The Confidential Clerk:* per esempio il meccanismo delle trovate e dei colpi di scena è identico, ed analogo è perfino l'uso delle allusioni simboliche (a partire da quelle dei due titoli). L'unica differenza sul piano della riuscita sta nel fatto che la farsa ottocentesca, con la sua mancanza di pretese e il suo sottile gioco di umorismo e di allusioni è assai più divertente del *Confidential Clerk.* Le conclusioni da trarre dal confronto

[4] La farsa si trova, insieme ad altre nove commedie, nel volume *Nineteenth Century Plays*, a cura di George Rowell (Oxford, 1953) che costituisce un'ottima introduzione al teatro inglese dell'Ottocento e ai gusti del suo pubblico.

sono tristi quanto ovvie: Eliot, sopraffatto da considerazioni teoriche di ogni genere, credendo di fare della poesia ha prodotto solo una modesta esercitazione nel campo della farsa tradizionale.

Il rigore teoretico ha provocato un inaridimento emotivo. La posizione attuale di Eliot è bene definita da Kathleen Nott nel suo recente libro *The Emperor's Clothes* (Londra, Heineman, 1953), libro che ha un sottotitolo prograrnmatico: "Un attacco contro l'ortodossia dogmatica di T. S. Eliot, ecc.". Ella scrive:

> L'interesse principale di Eliot sembra ora concentrarsi su una teoria relativa alle emozioni e al comportamento umano, anziché sulle emozioni e sul comportamento umano in se stessi. Ma il dogma del Peccato Originale e della Caduta dell'uomo non può servire dal punto di vista drammatico o poetico né a lui né ad altri. Non può gettare un ponte fra l'astratta idea del Bene e l'umanità sofferente bisognosa di carità… Il fatto che una società sia buona o cattiva non dipende dal suo conformarsi o meno ad un qualsiasi schema intellettuale imposto dall'esterno. Il tentativo di imporre un qualsiasi dogma intellettuale sullo sviluppo di una società, che è poi sviluppo di individui, risulta alla fine..., considerato in termini teatrali, nella creazione di automi e nella morte del personaggio e della personalità.

Pur sottoscrivendo questo giudizio (e non tutte le affermazioni della Nott sono accettabili, data la sua tendenza a contrapporre alle varie "mistiche" uno scientifismo troppo intransigente), conviene rilevare un lato positivo dell'ultima opera di Eliot. Essa è infatti una conferma della tendenza degli scrittori inglesi ad andare verso il pubblico più vasto, tendenza di per sé lodevole e della quale si ebbe occasione di

parlare in un precedente articolo sulla presente rivista (*Lo Spettatore italiano,* settembre 1953). Ma dobbiamo giungere alla melanconica conclusione che questo desiderio di comunicazione diretta dello scrittore con l'uomo della strada anziché con i pochi amici dei circoli letterari porti alla distruzione dei valori poetici? Che la poesia drammatica per essere bene accetta ad un vasto pubblico debba annullarsi come poesia, o ricorrere ai vistosi artifici verbali di un Christopher Fry, o affidarsi solo alle brillanti soluzioni operistiche o operettistiche di un W. H. Auden? (Si vedano i risultati raggiunti in quest'ultimo campo da Auden e Kallman in *Delia, or A Masque of Night,* apparsa nel XII quaderno di *Botteghe Oscure*).

Un altro libro recente ci induce tuttavia a un maggiore ottimismo sulla possibilità di una comunicazione che non porti alla perdita dei valori poetici. È la versione definitiva del radiodramma *Under Milk Wood,* di Dylan Thomas, pubblicato postumo (Londra, Dent, 1954). La prima parte, sotto il titolo *Llareggub,* era già apparsa nel IX quaderno di *Botteghe Oscure* (Roma, 1952), ed è interessante vedere come, nei confronti di quelle prime venti pagine scritte evidentemente di getto, anche la seconda parte del dramma, composta più tardi e più lentamente, mostri solo rari segni di stanchezza. La "commedia per voci" di Thomas è già stata trasmessa più volte per radio e, per quel tanto che è possibile accertare dell reazioni dell'invisibile pubblico radiofonico, è stata accolta dall'ascoltatore medio con immediata simpatia. *Under Milk Wood* non è scritto in versi come la commedia di Eliot. Ma spero che una citazione dal testo basterà a rivelare quanto il radiodramma di Thomas sia più poetico sia nella forma sia nell'emozione che lo anima:

> Young girls lie bedded soft or glide in their dreams, with rings and trousseaux, bridesmaided by glow-worms down the aisles of the organplaying wood. The boys are dreaming wicked or of the bucking ranches of the night and the jollyrodgered sea. And the anthracite statues of the horses sleep in the fields, and the cows in the byres, and the dogs in the wetnosed yards; and the cats nap in the slant corners or lope sly, streaking and needling, on the one cloud of the roofs. You can hear the dew falling, and the hushed town breathing.

[Le fanciulle giacciono nel soffice sonno, o scivolano in sogno, con anelli e corredi, lucciole per paggetti, lungo le navate del bosco che suona l'organo. I fanciulli sognano sogni ribaldi o di notturni rodei riottosi e del mare neroteschiato. E i cavalli, statue di carbone, dormono nei campi, e le mucche nelle stalle, e i cani nei cortili, dal naso umido; e i gatti sonnecchiano negli angoli obliqui, o sornioni sghembano, sgusciando insinuanti, sull'unica nube dei tetti. Sentite la rugiada che scende e il respiro del paese assopito].

Questo linguaggio non è indecifrabile o lessicalmente remoto da quello di ogni giorno: le stesse parole di nuovo conio come *jollyrodgered* potrebbero venir comprese anche da un bimbo che abbia letto storie di pirati. Eppure si complica e si arricchisce di nuovi significati grazie alla minuta trama di echi musicali e di immagini che lo sollevano bene al di sopra della prosa. Eliot si era preoccupato di elaborare pazientemente una forma poetica in grado di comunicare con immediatezza e senza sforzo significati metafisici, e ne era risultata invece una forma singolarmente impoetica, che impoveriva e oscurava proprio quei significati. Cosa ha voluto fare invece Thomas? Egli lo scrisse nella lettera che accompagnava il manoscritto di

Llareggub, lettera che bisogna oggi rileggere nel fascicolo già citato di *Botteghe Oscure*:

> Lavoravo ad un dramma, per la maggior parte in versi. L'ho dovuto abbandonare, per quanto a malincuore, perché il linguaggio soffocava completamente l'argomento: la commedia (ché tale io l'intendevo originariamente) si perdeva nella complessa violenza delle parole... Ma dal mio vano lavoro su questo dramma è nata l'idea di *Llareggub,* è nata l'idea di scrivere un pezzo, un dramma, un'impressione per voci, un divertimento emergente dalle tenebre, sul paese in cui abito; di scriverlo con semplicità, e calore, e comicità, con infinito movimento e varietà di umori, cosicché, a vari livelli, attraverso la vista e la parola, la descrizione e il dialogo, l'evocazione e la parodia, voi riusciste a conoscere il mio paese come se ne foste un abitante... Volevo solo dar vita al paese con l'ausilio di questo nuovo mezzo di espressione.

È tutto qua dunque: Thomas non pensava alla poesia e alla sua forma, non pensava a sensi allegorici o metafisici. Voleva solo presentare, in un'ora e mezza di trasmissione radiofonica, una giornata di vita di un villaggio del Galles. Forse è stata proprio l'umiltà del suo intento a permettergli di raggiungere ben altri e maggiori risultati di quelli che si era prefisso: di raggiungere anzitutto la poesia, di comunicare con immediatezza all'ascoltatore sia la pienezza della vita, con la sua gioia e la sua comicità, sia (forse involontariamente) quel senso della presenza della morte che è elemento essenziale della poesia del Thomas, e del quale parlammo in altra occasione. Partendo dall'idea di fornire un trattenimento al suo pubblico, Thomas è giunto alla poesia; ha seguito cioè lo stesso semplice principio che ispirava i grandi poeti drammatici elisabettiani, principio che Eliot

aveva visto chiaramente oltre trenta anni fa, ma che in seguito era stato per lui oscurato dalla troppa sistematica volontà di fare della 'poesia'.

Non si vuol dire con ciò che *Under Milk Wood* sia perfetto. Si è già accennato a certi segni di stanchezza nella sua seconda parte. Si direbbe anzi che, per completare la sua opera, Thomas abbia riletto, nell'intervallo fra la prima e la seconda stesura, lo *Ulysses* di Joyce. Lo dimostrano certe alterazioni apportate al testo già pubblicato in *Botteghe Oscure,* alterazioni nelle quali si sono insinuate immagini tratte dai primi capitoli di *Ulysses.* E si intende come il poeta possa essersi rivolto ai testo joyciano: anch'esso è la descrizione di un giorno di vita di una città, e le sue parti liriche molto possono insegnare ad un lettore sensibile come era Thomas. Un altro segno di stanchezza è rivelato dalla presenza troppo continua del narratore nella seconda parte di *Under Milk Wood.* E tuttavia anche questo difetto (si tratta effettivamente di un difetto di costruzione) è compensato dal fatto che il narratore è appunto Dylan Thomas, ossia un poeta dotato di un eccezionale senso della lingua, della sua pienezza e della sua varietà. La voce che racconta e commenta è la voce della poesia.

Se ci riferiamo infine al già dibattuto problema della comunicazione fra autore e pubblico, l'importanza di *Under Milk Wood* appare chiara: scrivendo direttamente per la radio, affidandosi esclusivamente alla suggestione delle parole e dei suoni, Dylan Thomas è riuscito davvero a far sentire ad un pubblico vasto e impreparato il segreto potere della poesia.

(*SI.* VII.4 e 5, Aprile e Maggio 1954)

Ortodossia letteraria inglese

Sembra giunto per i letterati inglesi il momento di guardarsi intorno e di fare il punto; il momento di 'contarsi'. Nei venti anni fra le due guerre il panorama che si presentava alla vista dell'osservatore di quella letteratura era imponente: da James Joyce a D. H. Lawrence, da Virginia Woolf a Aldous Huxley, da T.S. Eliot ai Sitwell, ai poeti nuovi del 1930, Auden, Spender — le figure di prima grandezza non mancavano. E Yeats era ancor vivo e operante, e nel 1936 era apparso l'astro luminosissimo di Dylan Thomas.

Ma il paesaggio che si apre davanti agli occhi dell'osservatore odierno è ben diverso; forse più riposante, con molte alture eminenti e ben coltivati giardini. Ma dove sono le vette che delimitavano l'orizzonte venti anni fa? Quali, fra gli scrittori nuovi apparsi dal 1940 in poi, possono raggiungere la statura dei loro predecessori? Non se ne scorge nessuno; e sarebbe inopportuno fare i nomi delle molte figure di seconda grandezza che riescono tuttora a mantenere la letteratura inglese ad un livello tanto dignitosamente elevato.

Chi di queste cose si interessa cerca naturalmente ora di riesaminare la situazione, di fare, come si diceva, il punto prendendo come coordinate la grande tradizione letteraria inglese e la sua evoluzione storica. Tre libri recenti si propongono una ricognizione di tal genere, si propongono di vedere qual via abbiano seguito la poesia e la prosa inglesi nell'ultimo mezzo secolo, e di determinare ove questa via conduca.

Il punto di vista apparentemente più chiaro ma forse più ingannevole è quello di Sir Herbert Read, nel suo libro

The True Voice of Feeling (Londra, Faber, 1953). Egli sostiene la discendenza diretta della poesia del Novecento da quella romantica, o meglio dal principio romantico che trovò la sua enunciazione più esplicita nell'idealismo trascendente dello Schelling e soprattutto nel suo 'Discorso sul rapporto fra le arti plastiche e la natura', ristampato in appendice al libro del Read. Questi osserva — e forse tutta la sua argomentazione che andremo ora esponendo ci parrà un tantino ingenua — che i poeti romantici adottarono per primi consapevolmente una forma 'organica' nella poesia, in contrasto con quella che egli chiama forma 'astratta' o classica. Si tratta insomma della consueta opposizione fra forma come parte dell'intuizione creativa dell'artista e forma come modulo o stampo preesistente in cui si cola il rovente materiale poetico. Il Read vede poesia solo nella forma organica, o romantica, forma che, secondo lui, è necessariamente irregolare, asimmetrica, in quanto in fase di continua trasformazione, di costante sviluppo organico. È significativa la selezione da lui operata fra i poeti dell'ultimo secolo e mezzo. Dai grandi romantici come Coleridge e Keats egli passa direttamente a Hopkins, Yeats, D. H. Lawrence, Pound e Eliot, saltando a pie' pari figure come Browning, Matthew Arnold, Meredith e quel Tennyson del quale si va procedendo ora ad una giusta riabilitazione (anche se non scevra di esagerazioni). Insomma, il Read nega la validità di tutta una fase poetica, quella fase che preferì la regolarità della forma, del metro e del linguaggio alle innovazioni rivoluzionarie dei primissimi e degli ultimi anni dell'Ottocento.

Egli pone dunque a contrasto simmetria (condannata come cosa morta e inorganica sovrastruttura) e asimmetria; e

arriva al punto di citare le teorie del fisico Lancelot Law Whyte, secondo cui nella fisica e nella biologia esiste una tendenza verso la simmetria formale, ossia verso una forma classica, ma quando tale simmetria sia stata raggiunta, l'organismo vivente muore. Simmetria, forma classica, armonia geometrica equivalgono dunque a morte; la vita per il Read è solo nelle forme da lui definite romantiche. Infatti così conclude il suo studio: 'Non può esistere compromesso fra le due concezioni dell'arte: l'una, la classica, che considera l'arte come artificio o gioco, l'altra, la romantica, che concepisce l'arte come comunicazione di una consapevolezza sempre più acuta della natura dell'esperienza, l'arte come culto della sincerità'.

Rimane ora da domandarsi: gli scrittori inglesi di oggi seguono davvero i principi indicati dal Read? Non dimentichiamo che egli appartiene alla generazione di T. S. Eliot, che si è formato cioè durante la grande rivoluzione letteraria del primo quarto del nostro secolo — quando per raggiungere l'immediatezza assoluta di espressione si infrangevano gli schemi poetici e narrativi tradizionali. Sir Herbert Read non sembra perciò preoccuparsi del fatto che, ad esempio, Eliot stesso non è più da tempo un iconoclasta, ed anzi, è andato assumendo una posizione sempre più rigidamente classicista. Classicismo proprio nel senso più angusto, settecentesco, della parola, inteso come ritorno alle regole di composizione, ai formulari e ai repertori retorici. La lettura dell'ultima opera teatrale di Eliot, *The Confidential Clerk* (Londra, Faber, 1954), avrebbe certamente rivelato anche al Read fino a che punto di ortodossìa letteraria e di pensiero sia giunto il poeta inglese più in vista.

Ortodossìa è la parola che si sente ripetere più di frequente nelle discussioni sulla letteratura inglese odierna. Qua in Italia viene presentato solo un aspetto di quella ortodossìa: si parla cioè degli scrittori cattolici inglesi, e si traducono, e si pubblicano, e si rappresentano a tempo di primato le opere di un Graham Greene, di un Evelyn Waugh (due fra le più cospicue alture di quel paesaggio senza vette di cui si parlava all'inizio della presente nota) e persino di Bruce Marshall, che non è neppure un modesto poggio. Ma l'ortodossìa di cui si discute in Inghilterra non è soltanto quella cattolica degli scrittori citati, o anglicana alla Eliot. È un fenomeno ben più vasto e generale.

Una sua prima analisi in senso negativo è stata compiuta da Kathleen Nott in un libro il cui titolo è di per sé stesso programma e sommario: *The Emperor's Clothes, an attack on the dogmatic orthodoxy of T. S. Eliot, Graham Greene, Dorothy Sayers, C. S. Lewis, and others* (Londra, Heinemann, 1953). L'attacco è condotto dal punto di vista di quel 'liberalismo umanistico' che da un secolo in qua caratterizza la cultura universitaria inglese. È naturale che i fedeli di questo ideale, tanto profondamente e tradizionalmente radicato nella cultura inglese, considerino sospetta qualsiasi forma di dogmatismo, di accettazione di elementi irrazionali. La riprova dell'autenticità di questo stato d'animo la si può vedere nel fatto che il romanzo che destò più interesse due anni fa in Inghilterra, *Hemlock and After* di Angus Wilson (Londra, Secker and Warburg, 1952), presentava proprio la posizione dell'umanista liberale in una società che sembrava non aver più posto per lui, imponendogli l'accettazione dell'una o dell'altra ideologia estremista, dell'una o dell'altra religione. Kathleen Nott

scorge a sua volta nella 'mistica' dei vari Eliot o Greene la rinnegazione della libertà e dell'integrità dell'individuo, la rinuncia alla ragione e alle conquiste della scienza, l'avvento di un 'nuovo filisteismo', analogo a quello che Matthew Arnold aveva condannato con tanto vigore nel secolo scorso. Disgraziatamente la Nott tende un po' troppo a spostare il problema sul piano dell'eterno contrasto fra Scienza e Poesia. Il dogmatismo (soprattutto religioso) è per lei il rifugio di chi vuole sottrarsi per ignoranza e pigrizia alla realtà scientifica. Il tutto si risolve dunque in un'accusa di pigrizia mentale — che è troppo poco di fronte alla vastità del problema affrontato.

Che si tratti di una questione ben più complessa lo ha compreso invece Stephen Spender, che nel suo ultimo libro, *The Creative Element* (Londra, Hamish Hamilton, 1953), ha saputo evitare sia il semplicismo di Kathleen Nott, sia la parziale cecità del Read. Quest'ultimo infatti, come non scorge il 'nuovo filisteismo' o l''ortodossìa' verso cui è avviata la letteratura odierna, così ignora il filisteismo dell'Ottocento. Il Read, come si accennava, non prende affatto in considerazione quel che oggi si suol chiamare vittorianesimo, quell'atteggiamento del gusto letterario e artistico che Mario Praz ha ritratto nella sua *Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (Firenze, Sansoni, 1952). Stephen Spender riconosce invece l'esistenza e l'intrinseca validità di quel gusto come fase nell'evoluzione della storia letteraria e artistica postromantica; di lì appunto — dalla reazione di Matthew Arnold — muove la sua esposizione dei più recenti sviluppi di tale storia.

La sua tesi è esposta chiaramente nell'introduzione del libro: 'Negli ultimi settanta o ottanta anni si è assistito a

tre fasi nell'evoluzione della letteratura: anzitutto la fase della visione individuale; poi quella dell'antivisione o della disperazione; infine quella del ritorno all'ortodossìa che era stata respinta dagli scrittori della prima fase'. In altre parole, verso la fine del secolo scorso e al principio del nostro scrittori come Rimbaud e Rilke, Joyce e Yeats, respingendo le credenze tradizionali cercarono di edificare un loro nuovo mondo di valori basati su una visione personale. Il confronto che lo Spender propone fra il *Dover Beach* dell'Arnold (in cui alla fede scomparsa si sostituiscono valori strettamente personali) e *The Second Coming* dello Yeats (ove una individuale visione profetica tiene il posto della fede) è particolarmente illuminante. Ma dopo la prima guerra mondiale subentra la disperazione. La visione individuale si frantuma e il poeta assume il ruolo di spettatore del crollo di quei valori che costituivano la tradizione dell'Occidente. Come il solitario pescatore nel *Waste Land* di Eliot, seduto sulla riva con un'arida pianura alle spalle, il poeta del primo dopoguerra esclama: 'Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine'. *The Waste Land*, scrive lo Spender, 'è una visione della storia come catastrofe cosmica, una visione di tutta la storia dell'occidente che cade in rovina'. E, un quarto di secolo più vicino a noi, un altro libro trae le estreme conclusioni da questo stato di cose: *1984* di George Orwell.

Cercando di determinare cosa sia accaduto dopo questa crisi di disperazione, lo Spender presenta una acuta analisi della ortodossìa che la ha seguita, dell'accettazione da parte degli scrittori di principi dogmatici religiosi e profani. Tre sono i tipi di ortodossìa che egli identifica. L'ortodossia di estrema sinistra (e sarà bene rammentare che da essa era partito lo Spender quando nel 1930 era una delle voci più

fresche della poesia inglese; e il suo primo libro di critica, *The Destructive Element* del 1936, risentiva ancora di questo indirizzo che egli ha in seguito rinnegato); viene poi l'ortodossìa cristiana o comunque religiosa, quella stessa che costituiva l'obiettivo principale degli attacchi di Kathleen Nott; ed infine una terza e meno definibile forma di ortodossìa: quella che potremmo chiamare 'ufficiale'; promossa da benemerite istituzioni britanniche e americane, quella rappresentata da conformarsi dell'ingegno creativo ai dettami di una critica specializzata caratteristica dei paesi anglosassoni, una critica che si compiace troppo di chiamare in proprio soccorso l'etnologia, la psicanalisi e infiniti altri sussidi scientifici e pseudoscientifici. Una critica cosiffatta diviene determinante della produzione artistica, anziché esserne determinata. Si ritorna così al dominio delle regole. Alla fase di intensità e di instabilità iniziata negli ultimi anni del secolo scorso e proseguita nel primo dopoguerra (una fase cui appartengono tante opere da annoverare fra le maggiori della storia letteraria inglese), ne segue ora una di conformismo, di equilibrio formale, di adesione a determinate credenze anche se contrastanti fra loro.

Lo Spender ci dice appunto che negli ultimi anni le lettere inglesi si sono avviate per questa strada. E non è una strada che gli piaccia poiché, come egli dichiara, le sue simpatie sono tuttora con i grandi sperimentatori del principio di questo secolo. Comunque, se la sua diagnosi è giusta, converrà ora vedere se le nuove o rinnovate fedi dogmatiche siano in grado di ispirare opere valide come poesia. Il panorama che ci si presenta alla vista al momento attuale è, come si è detto, piuttosto piatto.

(*Paragone*. 54. Giugno 1954)

Three Letters e *Poesie* di Dylan Thomas

Ci si avvicina sempre con vergognosa curiosità alla corrispondenza privata di un morto, (soprattutto se la morte è recente, e le sue lettere non hanno ancora assunto del tutto la patina di documento storico-biografico). Il vederla poi stampata è in genere irritante — si sospetta una pettegola indiscrezione, un irrispettoso esibizionismo da parte di chi la pubblica. Queste riserve tuttavia sarebbero completamente fuori luogo nei riguardi delle tre lettere di Dylan Thomas a Margherite Caetani che appaiono nell'ultimo numero di *Botteghe Oscure* (Dylan Thomas, "Three Letters", *Botteghe Oscure*, XIII. Roma, 1954). La loro pubblicazione è perfettamente giustificata: sono documenti di tale interesse non solo biografico-critico ma anche estetico che era necessario renderli noti. Le tre lettere, scritte la prima nell'ottobre del 1951, la seconda nel novembre del 1952 e la terza poco prima della morte del poeta, riguardano le vicende del radiodramma *Under Milk Wood* di cui si è parlato nel numero scorso di questa rivista, (citando anche un brano della prima lettera, pubblicata in parte in un precedente numero di *Botteghe Oscure* ad illustrazione delle intenzioni del poeta nel comporre il suo "dramma per voci". Prese insieme esse formano un ritratto umano assai più eloquente dei tanti diari e delle tante confessioni di letterati negli ultimi decenni. La figura che ne emerge è, naturalmente, romantica, nel senso più convenzionale della parola. La condiscendenza verso se stesso e gli atti di contrizione, la mancanza di parola e l'intima convinzione di essere perdonato nel nome della propria poesia, l'infantile sfacciataggine e la coscienza della propria missione di artista, son tutte ovvie caratteristiche di

una concezione del "genio irregolare" ormai divenuta cliché da film o romanzo popolare. Ma quel che le lettere fanno sentire è l'autenticità di questo atteggiamento, che sembra davvero non tanto reinventato, quanto del tutto nuovo e istintivo. E vibra in esse per di più un reale sentimento della poesia come necessità di espressione e soprattutto come spontanea gioia della parola. Ciò è rivelato non solo dal contenuto delle lettere, la prima delle quali soprattutto è importante come testimonianza dell'immediatezza dell'ispirazione di Thomas; ma anche dal loro linguaggio. Il poeta si esprime anche qua attraverso il suono delle parole più che attraverso il loro significato semantico, e riesce egualmente a far coincidere senza sforzo senso e musica. Immagini e metafore si susseguono e si accavallano: Thomas non cerca di negare che si tratti di un gioco. Per gioco egli scrive una frase come questa (nella seconda lettera):

> These pages, I think, are wilting in the grey nearly permanent drizzle that sighs down on to this town and through the birdscratched matchboard roof into my wordsplashed hut. It isn't rain, it must be remorse.

[Queste pagine, credo, intristiscono nel grigio stillicidio quasi ininterrotto che scende come un sospiro su questa città e, attraverso il legno sottile del tetto razzolato dagli uccelli, fin dentro la mia capanna inzaccherata di parole. Non è pioggia, dev'essere rimorso].

Ecco che il gioco è già divenuto poesia. Ed ecco il merito principale di queste lettere. Rivelare l'infinita e quasi involontaria capacità di poesia di Dylan Thornas.

Ma non si può tacere come esse mostrino anche un fatto ben più triste: il progressivo indebolimento della facoltà

selettiva e coordinatrice della sua mente, un processo di disfacimento che non si può non attribuire a cause puramente esterne e fisiche. L'ultima lettera è in verità un inutile e patetico groviglio di parole e di immagini. Il sentimento poetico non riusciva più a farsi luce nell'ossessionante accumulazione verbale: lo straordinario istinto di Dylan Thomas per la creazione di immagini incominciava a funzionare a vuoto, come un motore in folle. Nelle sue poesie invece ciò accadeva ben di rado. Anche quando egli sembrava trascinato unicamente dal ritmo e dal suono delle parole, quando sembrava abbandonarsi a giochi di prestigio con le immagini, una più attenta analisi rivelava la trama di pensiero e sentimento sottintesa alla virtuosità formale.

Ce lo conferma ancora una volta la prima sostanziosa raccolta di poesie di Thomas con la traduzione italiana di Roberto Sanesi, pubblicata ora nella collezione Fenice di Guanda (Dylan Thomas, *Poesie*, con testo a fronte, trad. di Roberto Sanesi; Modena, Guanda, 1954). La traduzione è sempre la prova del fuoco del contenuto di pensiero di una poesia, dato che altro non può fare, in genere, che cercare di rendere quest'ultimo nella nuova veste linguistica. Il "linguaggio" vero del poeta (essenziale per l'espressione poetica) è irrimediabilmente perduto. La raccolta curata dal Sanesi non manca di difetti — ma dobbiamo dire subito che l'impresa che egli aveva affrontato presentava difficoltà insuperabili. Sarà bene comunque accennare ad alcune delle pecche del libro. Sul piano critico non mi sembra esatta l'impostazione dell'introduzione, che ha molta importanza dato che si tratta della prima presentazione, diciamo così, ufficiale in Italia di un grande poeta di cui molto si è parlato ma quasi nulla si è letto. Il Sanesi insiste sull'"impronta

religiosa" della poesia di Thomas, ed anzi conclude con un accostamento, sul piano concettuale, fra essa e uno dei *Four Quartets* di Eliot. Parlare di un "abbandonarsi fiducioso ad Abramo e a Dio" è forse giusto per l'Eliot nella sua ultima fase; ma è possibile dirlo a proposito della sensuosa mitologia antropocentrica creata da Thomas? La sua religiosità mi sembra piuttosto quella di un Melville o di un Blake, e cioè un mito personale che si vale, trasformandoli a suo piacere, di simboli cristiani. Più grave è poi un'inesattezza di fatto: quando il Sanesi cita una famosa lettera di Thomas sul suo modo di comporre, ne traduce alcune frasi dando ad esse un significato esattamente contrario a quello che avevano nell'originale. Egli fa dire infatti a Thomas (p. li): "lascio che (le mie immagini) restino in conflitto *al di fuori* dei limiti formali da me imposti", laddove l'originale aveva "*entro* (*Within*) i limiti formali". E subito dopo gli fa dire: "*Al di fuori* dell'inevitabile conflitto delle immagini… cerco di pervenire a quella pace momentanea...", mentre lo *Out of* dell'originale non vuol dire evidentemente *al di fuori* (Sanesi sembra ossessionato da questa espressione) ma semplicemente *dal*. Naturalmente le due frasi, tanto importanti per la comprensione della tecnica creativa di Thomas, così deformate non hanno più senso.

Sono, quelle sopra citate, strane sviste, dato che le successive traduzioni delle poesie dimostrano una laboriosa attenzione e sono molto coscienziose. Chiunque si sia provato a tradurre versi del poeta gallese sa come sia impossibile rendere sia pure imperfettamente la loro polivalenza semantica e concettuale. Occorreva comunque ben altro apparato di elucidazioni e di note per render chiare

al lettore italiano queste poesie. Tanto più che il Sanesi ha scelto proprio le poesie più involute e intellettualizzanti. Evidentemente egli deve avere la passione per le cose complicate e poco comprensibili se, anche in una poesia chiara e lineare come *The force that through the green fuse drives the flower*, della quale già esisteva una bella e nobilmente semplice traduzione di Carlo Izzo, il Sanesi ha voluto rendere il senso più oscuro e ambiguo invertendo ripetutamente la posizione del verbo e del complemento oggetto (p.e., il verso *The force that drives the water through the rocks* diventa "La forza che l'acqua sospinge attraverso la roccia", dove per un momento non sai più quale sia il soggetto di "sospinge"). Eppure non vi erano ragioni metriche che suggerissero le fastidiose e pretensiose trasposizioni, dato che, giustamente, le traduzioni vogliono essere letterali e in prosa. E nella stessa poesia una comunissima parola composta come *fountain head* ("polla, sorgente") diviene un misterioso sebbene etimologicamente corretto "capo della fonte".

Con questo criterio del "difficile per il difficile", sono state escluse dalla scelta proprio le più limpide poesie del Thomas, quelle che avrebbero potuto meglio avvicinarlo ai lettori italiani, quelle che più rispecchiano la sua umanità, il suo senso profondo e intimamente poetico degli affetti familiari e della propria vita; pensiamo soprattutto a poesie mature come *If my head hurt a hair's foot, Twentyfour years, A Winter's Tale* o *Lament*, che qui non appaiono. Perché perpetuare la leggenda di Thomas poeta difficile, comprensibile solo da parte di pochi eletti familiari con Freud, Joyce, la Bibbia e tanti altri testi, mentre sarebbe possibile farlo apprezzare attraverso le sue poesie più

schiette, attraverso il suo luminoso e semplice mondo sentimentale?

Non si vorrebbe che questi appunti lasciassero un'impressione negativa del volume curato dal Sanesi. Egli ha dimostrato non solo coraggio ma anche consapevolezza della difficoltà del compito assunto. Se errori ci sono, chi altro che abbia tentato di tradurre qualche poesia di Thomas può dire di non esservi a sua volta incorso? E quanto alla scelta, è ben noto che essa, come nel caso di qualsiasi antologia, sarà sempre opinabile. Rimane dunque al Sanesi un grande merito: quello di aver reso accessibili al pubblico italiano alcuni fra i maggiori testi poetici inglesi di questo secolo, testi che nessun cultore di letteratura potrà ignorare.

(*SI*. VII, 7 Luglio 1954)

Il romanzo perfetto

L.P. Hartley non è un giovane. Il suo primo libro, una raccolta di racconti, uscì nel lontano 1924, ma solo venti anni dopo, con *The Shrimp and the Anemone* (1944) il suo nome divenne noto ad una più ampia cerchia di lettori. Era un romanzo che aveva a protagonisti due fanciulli e si svolgeva all'inizio di questo secolo. Vennero poi altri due libri (*The Sixth Heaven* e *Eustace and Hilda*) con gli stessi personaggi, visti una ventina di anni più tardi. La trilogia non suscitò straordinario interesse, ed anche altri due romanzi successivi (*The Boat* e *My Fellow Devils*) rimasero in quel limbo dei buoni romanzi, ben scritti e di piacevole lettura che forma una vasta sezione delle biblioteche circolanti inglesi. Poiché l'inglese medio è essenzialmente un lettore di romanzi.

Quest'ultima proposizione è ormai luogo comune; ma non so quanto e come sia stata intesa fra noi, che a dire il vero, non siamo lettori di romanzi; non cerchiamo di immergerci, di dimenticarci del tutto in essi, ma teniamo costantemente d'occhio l'autore, gli chiediamo di divertirci o di commuoverci, e lo giudichiamo come un attore o un cantante sulla scena, dalla qualità della sua esecuzione. Per il nostro ipotetico "lettore medio" inglese invece il romanzo è una forma di *entertaintnent* allo stesso modo del cinema: si prende un libro come si vede un film, per trascorrere qualche ora piacevole, per essere divertiti, o commossi, da una storia inventata. Chi ne sia l'inventore non importa.

Per questo pubblico, lo scrittore è dunque il produttore, non l'attore; gli attori saranno semmai i personaggi dei suoi romanzi, che devono avere ciascuno una

sua fisionomia distinta, devono essere avvicinabili come persone vive, tutti. È questo pubblico che tiene in vita le infinite biblioteche circolanti inglesi, non solo quelle pubbliche, spesso esemplarmente organizzate e aggiornatissime che si trovano in ogni centro urbano e in ogni quartiere dei centri più grandi, ma anche le innumerevoli biblioteche circolanti specializzate in *fiction* che si incontrano ad ogni passo, ospitate in genere dalle farmacie e drogherie. Naturalmente per far fronte alle esigenze dei loro clienti tutte queste biblioteche hanno bisogno di un regolare rifornimento di romanzi nuovi. Si pubblica almeno una decina di romanzi alla settimana; e non fa meraviglia se le esigenze del mercato abbiano provocato una certa standardizzazione del prodotto. Sta di fatto che il gusto per il romanzo si fonda su una tradizione ormai bicentenaria. Ed anche se, nei termini in cui abbiamo qua esposto il meccanismo del mercato della narrativa, il romanzo sembri fuori dal campo che noi austeramente limitiamo con il nome di "letteratura" o di "poesia", sarà bene ricordare che fu proprio l'esistenza di questo mercato a promuovere il genio di un Dickens o la nobile industria di un Trollope nel secolo scorso.

Anzi, è proprio l'esistenza di un pubblico siffatto, sul quale l'editore (ed anche l'autore) può contare, a permettere e a incoraggiare gli esperimenti dei "letterati", come un Joyce e una Woolf, che decidono di andare controcorrente, di prendere iniziative rivoluzionarie. Solo quando esista una tradizione ben solida si può con buon diritto assumere l'atteggiamento del ribelle. La tradizione costituisce una base, una piattaforma di partenza per le nuove avventure, ed evita il pericolo della novità fine a se stessa, dell'accademia

o della sofisticazione gratuita. È naturale d'altra parte che siano questi ribelli a ricevere la maggiore attenzione della critica, cosicché chi sia costretto a seguire solo da una certa distanza gli avvenimenti di quella letteratura si familiarizza con i loro nomi, ed ignora completamente quelli dei normali produttori di romanzi, di quei romanzi che sono trattenimento quotidiano del lettore medio, formatosi fin dalla giovinezza sui libri di Dickens, di Thackeray o di Jane Austen, e che perciò accetta e ricerca le narrazioni che si mantengono in quella tradizione.

Ma è tempo di tornare a L.P. Hartley, che per diversi anni è sembrato appunto uno dei molti produttori di romanzi, anzi uno dei migliori, con un tantino di sofisticazione e qualità di scrittura decisamente al di sopra della media. Il suo stile infatti era di una lucidità raffinata: periodi riposati per quanto complessi, vocabolario ricco e preciso, nessun esibizionismo verbale o sintattico, ma la rarissima capacità di trovare la parola o la immagine giusta al momento giusto: come un Henry James che avesse superato tutte le sue esitazioni. Si obietterà che dato che proprio quelle esitazioni sono una delle principali caratteristiche dello stile jamesiano, il confronto non sussiste; senonché, a parte l'elaborata precisione di linguaggio, vi sono altri tratti comuni fra Hartley e un certo James, il James inquietante di *The Turn of the Screw*. Hartley infatti è particolarmente felice nel creare atmosfere vagamente allucinate e magiche, non attraverso una deliberata deformazione della realtà, ma attraverso la sua minuta descrizione. Si legga a questo proposito il suo racconto *Up the Garden Path,* apparso nel IX quaderno di *Botteghe Oscure* (l952): è un'esercitazione nella tecnica del *suspense* condotta con grande finezza e abilità; solo che gli

espedienti sono un po' troppo ovvii, e non si può fare a meno di sentire continuamente l'artificiosità del gioco (pur essendone presi) e, in fondo, la sua inutilità. L'altro dono di Hartley (quella che un inglese chiamerebbe la sua maggiore *felicity)* sta nella sua capacità di cogliere e ritrarre con estrema penetrazione — e, bisogna dirlo, anche con una vibrante partecipazione — la psicologia dell'infanzia e dell'adolescenza. È noto che questi temi (infanzia e adolescenza) sono stati fra i più indagati dalla letteratura degli ultimi cinquant'anni; ma Hartley ha il merito di non cadere mai in quell'autobiografismo vagamente patetico del quale, per la troppa ripetizione, siamo ormai stanchi: al contrario, egli assume anche nei confronti dei ragazzi che ritrae un tono di distacco tanto più sorprendente in quanto proprio il suo ultimo romanzo, *The Go-Between,* è scritto in prima persona e il suo protagonista rievoca la crisi della sua adolescenza.

È di questo libro che dobbiamo appunto occuparci ora. *The Go-Between* (Londra, Hamilton, 1953), a pochi mesi dalla sua pubblicazione nell'ottobre scorso, ha conferito improvvisamente a Hartley una statura letteraria alla quale egli non sembrava neppure aspirare. Non si parla più di lui come uno dei fornitori (un fornitore di primissima categoria) delle biblioteche circolanti, ma come di un raffinatissimo letterato, o meglio di un poeta che merita tutta l'attenzione dovuta all'ingegno creatore. In verità *The Go-Between* è un romanzo ben degno del rispetto e della stima con il quale è stato accolto. Un uomo ormai sulla sessantina, dopo una vita di frustrazione, rievoca la vicenda della sua adolescenza che provocò la crisi (una crisi della mente, dell'immaginazione e dei sensi) dalla quale non si risollevò più. Era ospite nella

villa di campagna dei genitori di un suo compagno di scuola, nella calda estate dell'anno 1900; in un'atmosfera gravida di sensuosi richiami naturali, egli divenne l'inconsapevole mediatore *(the go-between)* fra due giovani amanti, la sorella del suo compagno di scuola e un agricoltore che aveva una fattoria presso la villa. La vicenda si chiude tragicamente: quando si scopre lo scandalo l'agricoltore si uccide; il piccolo mediatore, che ha assistito sgomento alla scoperta, senza comprendere, ma intuendo oscuramente il mistero della passione fisica, ha un trauma psichico (è merito di Hartley di non usare mai queste due ultime parole che sono ormai tanto malauguratamente di moda).

Hartley riesce anzitutto a mettere a fuoco una serie di personaggi a tutto tondo. Naturalmente il più felicemente riuscito è il protagonista, il piccolo Leo; giovandosi della sapiente tecnica del mistero di cui aveva già dato, come si è detto, ampie prove, Hartley esprime le confuse percezioni, i presentimenti, le incertezze e i tormenti segreti e indefiniti del fanciullo alle soglie di sentimenti e sensazioni di cui non sa darsi ragione. V'è la giovane Marian e il suo amante, Ted Burgess, che pur non sottraendosi del tutto a quella certa stilizzazione che hanno sempre i personaggi degli amanti, riescono a imporsi come figure di preciso carattere, lei attraverso i suoi impeti e la sua civetteria, lui attraverso la scontrosità e la disperata serietà della sua passione. E v'è, fra gli altri, il personaggio nobilmente patetico del Visconte di Triminghan, il fidanzato di Marian, dal volto sfregiato in guerra, comprensivo e dolente senza mai divenire "troppo buono" o ridicolo. Sono personaggi che hanno una consistenza del tutto ottocentesca: non v'è quell'analisi dispersiva della personalità cui ci hanno abituati gli scrittori

più recenti, secondo la quale ogni personaggio è davvero uno, nessuno e centomila, presenta mille volti col variare di mille momenti psicologici. In *The Go-Between* ognuno, una volta apparso nella narrazione, mantiene costanti quei tratti psicologici che lo caratterizzavano fin da principio. Le sue reazioni sono perfettamente prevedibili e l'arte del narratore sta appunto nel soddisfare l'aspettativa del lettore, superando quest'ultimo soltanto in precisione e lucidità di dettagli.

In questo trattamento dei personaggi si può già vedere come Hartley rispetti le regole del gioco, di quel gioco del romanzo come forma di *entertainment* di cui si parlava prima. La seconda regola, che è tanto difficile apprendere, ma che il nostro romanziere possiede pienamente, riguarda la costruzione. Ogni capitolo deve contenere qualche pagina descrittiva o atmosferica, una sua "scena-madre" e, alla fine, un qualche elemento di suggestione, un vago preannuncio dei fatti che seguiranno, in modo che la curiosità del lettore sia mantenuta desta costantemente e la transizione da capitolo a capitolo avvenga in uno stato di tensione e di attesa; l'inizio del capitolo successivo dovrà invece deludere dapprima questa attesa, creare un diversivo. Tutto ciò Hartley riesce a fare con estrema naturalezza, egli è radicato nella tradizione al punto di spersonalizzarsi: il lettore non sa più se chi scrive sia un suo contemporaneo o un autore vissuto cinquant'anni fa.

Che tale fosse lo scopo di Hartley è dimostrato dall'ambientazione del suo romanzo: esso si svolge proprio all'inizio del secolo, e usa con una maestria e un agio che hanno dell'incredibile il linguaggio, il lessico sia colloquiale sia letterario di quegli anni. È inutile parlare di "paziente ricostruzione di un periodo storico": l'autore evidentemente,

avendo davanti agli occhi il modello ideale del genere "romanzo" nella forma che esso aveva al momento del suo più compiuto sviluppo tecnico, ossia alla fine dell'Ottocento, si è sprofondato in esso e ha scritto come si sarebbe potuto scrivere a quell'epoca. E il suo modello è appunto anche il modello ideale di quel certo pubblico medio di cui si andava parlando all'inizio di questo articolo. *The Go-Between* risulta dunque come una perfetta realizzazione di principi e schemi del passato. L'impressione che lascia è come quella dei famosi falsi Vermeer, opere di compiuta bellezza formale eseguite nello spirito di un'arte altrui, e la cui sottigliezza si spinge al punto di non copiare in tutto e per tutto quello spirito, ma di aggiungervi una qualche variazione, minima e pur sensibile.

E se si considera che tali principi e schemi sono gli ideali di tutta una categoria di lettori, a *The Go-Between* spetterà a buon diritto il titolo di "romanzo perfetto". E bisognerà riconoscere subito che ben di rado si legge un'opera narrativa con altrettanto piacere e interesse, con altrettanto gusto e abbandono. La sua finitezza è tale che il lettore anche più smaliziato è indotto fin dalle prime pagine in uno stato di assoluta ricettività, di resa incondizionata alla vicenda, ai personaggi, all'ambiente che gli appaiono tanto vivi sotto gli occhi.

Se una riserva si può avanzare, se in un qualche punto trapela il falso (sempre sul piano dei falsi Vermeer, non di copie mediocri, ma di imitazioni perfette) è nell'uso che lo Hartley fa di taluni simboli ricorrenti. Nella fantasia del ragazzo, ad esempio, i due amanti divengono le materializzazioni di due figure dello Zodiaco — le uniche due figure umane dello Zodiaco, la Vergine e l'Acquario.

Tali simboli vengono introdotti con estrema abilità (il piccolo Leo è infantilmente appassionato di occultismo e le figure dello Zodiaco sono le principali decorazioni di un suo diario che è il suo principale tesoro); essi dovrebbero servire da temi ricorrenti, da nuovi elementi unificatori del romanzo. Ma è a questo punto che si scopre un poco l'artificio: le allusioni ad essi, regolarmente spaziate e troppo sapientemente introdotte nei vari capitoli, danno l'impressione di un meccanismo troppo perfetto per essere genuino. E a questi due simboli se ne aggiunge un terzo, quello della pianta di belladonna, oscura figurazione di quel risveglio dei sensi che il fanciullo non sente ma presentisce in sé. Ecco la prima apparizione della pianta (p. 42):

> Marco non era con me, ero solo, ed esploravo certe dipendenze abbandonate della casa che esercitavano su di me una particolare attrazione. In una di esse, che oltre che abbandonata era anche senza tetto, vidi improvvisamente la pianta. Ma non era una pianta, nel senso che io davo a tale parola, era piuttosto un arbusto, quasi un albero, alto quanto me. Sembrava il ritratto del male e anche il ritratto della salute, era tanto lucente e forte e piena di succo: mi sembrava quasi di vedere la linfa salire a nutrirla. Si sarebbe detto che avesse trovato il posto nel mondo più adatto ad ospitarla.
>
> Sapevo che ogni sua parte era velenosa, e sapevo anche che era bella; non me lo avevano detto la mamma e il libro di botanica? Rimasi sulla soglia, non osando entrare, fissando le bacche vivide e i fiori opachi, purpurei, pelosi, a forma di campana che si protendevano verso di me. Sentii che quella pianta poteva intossicarmi, anche se non l'avessi toccata, e che se anche non la mangiavo, essa mi avrebbe divorato, tanto sembrava famelica, nonostante tutto il nutrimento che riceveva.

> Come se mi avessero sorpreso a guardare qualcosa che non dovevo, me ne andai in punta di piedi, domandandomi se la signora Maudsley mi avrebbe considerato un ficcanaso se gliene avessi parlato. Ma non gliene parlai. Non potevo sopportare l'idea che quelle membra vigorose appassissero su un mucchio di rifiuti o ardessero nel fuoco: distruggere tutta quella bellezza! E poi, volevo tornare a guardarla.
>
> Atropa belladonna.

La scrittura di Hartley, in un passo come questo, si inturgidisce un poco, ma se ne scorge egualmente il vigore e soprattutto la sapienza. Egli non dimentica neppure per un momento il carattere del narratore, un uomo anziano che racconta una sua esperienza di fanciullo e registra con commossa precisione le sue reazioni di allora. Ma il simbolo di per sé ha un che di gratuito, oltre che di troppo deliberato; e questo suo carattere artificiale si accresce alla fine, quando Leo, in preda a sinistri presentimenti, e stimolato dal suo infantile gusto per l'occultismo, va nel cuore della notte a strappare la pianta malefica; e quando essa ricompare, già semi-appassita, nel momento della scoperta della tresca fra la "Vergine" e "l'Acquario".

Ma sarebbe ingiusto non ricordare i pezzi di bravura, forse un po' esteriori ma di indubbia efficacia narrativa, come la descrizione della partita di cricket (è raro trovarne un'altra così viva e priva di fastidiosi tecnicismi di gioco), o del concerto dopo la partita. Mi sembra comunque che la voce più genuina di Hartley sia da ricercarsi in certe descrizioni schive e pur acutissime di scene famigliari; per esempio la vigilia della partenza di Leo dalla casa materna per raggiungere la villa del suo amico:

> L'ultima sera mia madre e io rimanemmo insieme nel salotto sul divano a doppio schienale che mi aveva sempre fatto pensare al profilo di un dromedario. La stanza dava sulla strada e sapeva un po' di rinchiuso perché la usavamo di rado, e quando non la usavamo si tenevano chiuse le finestre per tener fuori la polvere che, quando la stagione era asciutta, si levava in nugoli al passaggio di ogni veicolo. Era l'unica nostra stanza di riguardo, e credo che quella sera mamma l'avesse scelta per il suo effetto morale; la sua relativa estraneità sarebbe stata un passo verso il senso di novità che avrei provato in un'altra casa. Sospetto anche che ella avesse qualcosa di speciale da dire, e la stanza avrebbe conferito uno speciale peso alle sue parole; ma non le disse, perché io ero troppo vicino al pianto per poter ricevere consigli pratici o morali.

Forse questa vena sottilmente e discretamente sentimentale è la più sincera di Hartley, ed è per scoprire questi momenti di sommesso abbandono, oltre che per seguire la sua rarissima perizia narrativa, che *The Go-Between* è un romanzo da leggere.

(*SI.* VII, 8 Agosto 1954)

Declino di una moda letteraria

Da più di trent'anni la voga dei cosiddetti "poeti metafisici" del Seicento è stata tale da sconvolgere addirittura il panorama tradizionale della storia letteraria inglese, e più, da originare una nuova poetica che fu universalmente accettata da chiunque si accingesse a scriver versi in lingua inglese sull'una o sull'altra sponda dell'Atlantico. Di rado si è riscontrato un analogo fenomeno di accettazione completa e generale di una dottrina critica, anzi addirittura di una tecnica compositiva. Perfino un poeta di una generazione precedente, come W.B. Yeats, si accostò con entusiasmo ai metafisici, riscoperti dal Grierson e interpretati da T.S. Eliot, il quale ultimo doveva divenire e rinianere per molti anni il gran sacerdote del nuovo culto per John Donne. Donne in verità fu il grande protagonista del *revival* di quella poesia secentesca, e i poeti e i critici del nostro secolo, in fondo, quando parlavano di metafisici pensavano esclusivamente a lui piuttosto che alla costellazione di personalità poetiche che lo circondava. Sta di fatto comunque che nessun poeta inglese del Novecento, a qualsiasi tendenza egli appartenga, si è sottratto all'influsso di Donne: da un tradizionalista come Edwin Muir ai poeti sociali del gruppo di Auden e Spender, da un classicista come Edith Sitwell ai surrealisti e agli apocalittici come David Gascoyne e Henry Treece, non v'è poeta inglese degli ultimi trent'anni che non riconosca un debito profondo, sia di forma sia di sostanza, verso i metafisici. E, come avrà osservato chi abbia seguito le cronache di poesia americana di Agostino Lombardo nello *Spettatore,* lo stesso si può dire dei poeti d'oltre Oceano.

Abbiamo parlato più sopra di 'voga'; ma non v'è dubbio che un'influenza così pervasiva (e che in fondo ha dato frutti ben validi) non può esser trattata alla stregua di una moda passeggera, di un capriccio del gusto; essa deve avere ragioni intime e profonde. Una ragione è certo da ricercarsi nel fatto che la generazione emersa dopo la prima guerra mondiale, in preda a un disorientamento intellettuale, conscia di un senso di incertezza, della perdita dei valori tradizionali, si riconobbe nella generazione di John Donne. Nell'inghilterra del primo Seicento la fede rinascimentale nelle infinite risorse della personalità umana andava spegnendosi, e non era facile trovare un sostituto a questa fede, poiché proprio allora i misteri della nuova scienza erano in aperto conflitto con quelli della religione, appena uscita dalla terribile crisi della Riforma. Donne ebbe il grande dono di riassumere nella sua poesia, in forme particolarmente vistose e felicemente estrose, questo conflitto; e di giungere a una precaria sintesi. I poeti del 1920 o del 1930 si resero conto che nel loro tempo si verificava un'analoga situazione, e videro in Donne un maestro, che additava loro il modo di esprimere o di trovare una soluzione poetica (a volte soltanto un'evasione) del conflitto che li travagliava.

Entro questi limiti la riscoperta dei metafisici esercitò un'influenza positiva sulla letteratura fra le due guerre mondiali. L'adozione della formula eliottesca (originariamente riferita alla poesia di Donne) "realizzare una sintesi istantanea di pensiero e impressione sensoriale" ebbe dapprima un effetto tonificante, rivelando ai poeti sia nuovi modi formali sia nuove prospettive intellettuali. D'altra parte, con insensibile transizione, l'influenza dei

metafisici, originariamente positiva, è andata divenendo sempre più negativa. L'attenzione di molti giovani entusiasti seguaci della corrente si è andata spostando verso gli elementi più vistosi e esteriori di quella poesia, verso il gusto per la bizzarra contrapposizione di concetti e figure contrastanti, non più risolta in una superiore per quanto pericolosa sintesi sensoriale-intellettiva, ma ridotta a semplice gioco di destrezza mentale, a una sorta di equilibrismo fine a se stesso. I versi di un George Barker sono un chiaro esempio di questo gusto; tutti di cervello, aride esercitazioni verbali, forzate giustapposizioni di immagini ambigue. Bisogna riconoscere a questo punto che anche Dylan Thomas era sulla stessa via, e solo la genuina poeticità della sua natura gli evitò le cadute cui sono tanto spesso soggetti questi appassionati di acrobazie intellettuali. A conferma di questo pericoloso spostamento di accento nella voga dei metafisici si può citare il caso dell'interesse suscitato fra i critici dalla personalità meno poetica fra quelle raggruppate intorno al nome di Donne, ossia da Richard Crashaw, il marinista per eccellenza della letteratura inglese.

Da qualche anno tuttavia si va manifestando, soprattutto nella critica, un avvio più confortante. Al culto esclusivo e spesso fanatico di Donne si va sostituendo una valutazione più serena. Quei poeti vengono veduti nel quadro della loro epoca e delle esperienze degli altri letterati loro contemporanei: ci si rende conto ad esempio delle affinità fra un Donne e uno Shakespeare (vedi a questo proposito l'ottimo volume di Patrick Cruttwell, *The Shakespearean Moment,* Londra, Chatto & Windus, 1954), dovute anche a fattori storici e sociali, e di quelle fra un Andrew Marvell e un Milton. Perfino l'introduzione delle

più vaste categorie storico-estetiche del Manierismo e del Barocco giova, ad onta degli infiniti equivoci cui dà luogo, ad ampliare la visione generale di quel tormentato periodo letterario e a ridurre proporzionalmente, ristabilendo la prospettiva storica, il carattere addirittura esoterico che il culto per i metafisici aveva assunto. In altre parole, i metafisici sono sempre meno "poeti di moda" e divengono invece oggetto di una meditata valutazione critica.

Il segno più chiaro di questo nuovo atteggiamento nei loro confronti è dato dal recente studio di Joseph H. Summers, *George Herbert, His Religion and Art* (Londra, Chatto & Windus, 1954). È stato appunto questo libro a suggerire le riflessioni esposte più sopra. Herbert è stato sempre considerato fra i maggiori metafisici, eppure, nel periodo della maggior fioritura di quel *revival* di cui si è parlato, il suo nome è apparso con minor frequenza di quelli, per esempio, di un Crashaw o di un Marvell. Vi era stata, è vero, un'edizione magistrale delle sue opere a cura di F.E. Hutchinson (Oxford, 1941), e un memorabile saggio di L.C. Knights (raccolto in *Explorations,* Londra, Chatto & Windus 1946). Ma la sua figura era rimasta stranamente in ombra. E non è a dire che la sua poesia fosse men bella, men vigorosa, men sincera di quella dei suoi contemporanei: non è degna di Donne, del Donne migliore, questa apertura della poesia *The Collar*?:

I struck the board and cry'd, No more.
I will abroad.
What, shall I ever sigh and pine?
My lines and life are free; free as the road,
Loose as the wind, as large as store...

(Picchiai sul tavolo e gridai: basta, / Me ne vado, / E che, devo

seguitare a sospirare e a struggermi? / I miei versi e la mia vita son liberi; liberi come la strada, / Sciolti come i venti, vasti come un emporio...)

E non è degna di Shakespeare l'immagine di

this heap of dust;
To which the blast of death's incessant motion,
Fed with the exhalation of our crimes,
Drives all at last?

(Da *Church-monuments*: questo mucchio di polvere, / verso il quale il soffio del moto incessante della morte / nutrito dalla esalazione dei nostri delitti / sospinge tutti alla fine).

E quel che più impressiona nelle poesie di Herbert, raccolte sotto il titolo emblematico *The Temple,* è la loro costante elevatissima qualità. Non vi sono ineguaglianze: si potrebbe citare ad apertura di pagina sicuri di trovare ovunque lo stesso accento commosso e sincero, pur sostenuto da una sapiente intelaiatura metrica e concettuale, varia eppure di volta in volta in sé conclusa. E sul carattere genuinamente metafisico della sua poesia non vi sono dubbi: il contrasto e la fusione dell'elemento colloquiale con quello cosmico, del sensuale con l'intellettuale, del drammatico con il lirico; l'emblematismo insistito ed elaborato (fino al punto di scrivere poesie che si presentano anche tipograficamente in forma di altare, o di un paio d'ali); il concettismo, che tuttavia non è mai fine a se stesso; la costante presenza del senso della mortalità umana; son tutte caratteristiche della poesia metafisica. Perché dunque Herbert è stato piuttosto trascurato dai riscopritori della poesia secentesca?

Per rispondere a questa domanda occorrerà anzitutto rifarsi alla fortuna passata di Herbert. Mentre per oltre due secoli gli altri metafisici erano stati praticamente ignorati, salvo che da pochi letterati, Herbert aveva conservato un suo 'pubblico') e il suo *Temple* era stato molte volte ristampato; ma non tanto come testo di poesia, quanto come manuale (la parola va intesa in senso molto lato) di devozione. Il volumetto era apprezzato in quanto, come commentava uno scrittore del secolo scorso, esso rivelava "l'autentica raffinatezza della devozione". Pertanto Herbert era compreso da spiriti anche non troppo sofisticati, purché fossero familiari con il simbolismo ritualistico della Chiesa e delle Sacre Scritture. Al momento del *revival* dei metafisici in questo secolo egli era in un certo senso *troppo noto:* non venne riesaminato per i suoi meriti individuali, ma quietamente raccolto e racchiuso negli schemi di categorizzazione stilistica applicati a tutta la poesia del primo Seicento. E di qugli schemi divenne prigioniero. In lui la sintesi fra sensi e intelletto non ha la violenza che ha in Donne, né si trovano le estasi berniniane di un Crashaw. Le sue bizzarrie erano soggette al ben più rigido controllo di una fede religiosa che non aveva in sé nulla di morboso. Si prestavano dunque assai meno al raffinato gioco dei neo-metafisici del nostro secolo; o semmai si prestavano solo a fornire temi per sapienti variazioni metriche, del tutto esteriori. In tal modo non si faceva che ulteriormente tradire lo spirito della sua poesia: il Summers infatti dimostra ampiamente nel suo libro come gli straordinari schemi metrici adottati da Herbert siano intimamente connessi alla sostanza poetica delle sue composizioni, siano anzi da quest'ultima strettamente condizionati, e non mai una

decorazione sovrapposta. Insomma, quel che ha provocato la diminuzione di interesse in Herbert negli anni fra le due guerre è stato proprio il perfetto adeguarsi delle forme emblematiche da lui prescelte ai concetti religiosi che voleva esprimere con profonda e convinta partecipazione. Questa integrità non poteva colpire chi invece si dedicava ormai a squisitezze formali e intellettuali sempre più artificiose. E va rilevato anche che l'ortodossìa religiosa di Herbert non esercita neppure alcuna attrazione sui conformisti delle ultime leve letterarie, di cui si è parlato recentemente nelle pagine della presente rivista. Sta di fatto che il conformismo di Herbert è una naturale forma mentale, e si esprime con gli accenti di una semplice e profonda convinzione; invece il conformismo verso cui si è orientata la letteratura dei nostri giorni è soltanto un rifugio dalla fatica di pensare, un'evasione dalla realtà dei problemi che il poeta moderno dovrebbe affrontare.

D'altra parte il libro del Summers, che è di gran lunga il miglior studio complessivo apparso su Herbert, rappresenta un sintomo tanto più confortante di un nuovo orientamento critico nei confronti di questo periodo di storia letteraria, in quanto esamina la figura del poeta sul piano estetico, senza per altro astrarre da quei dati di carattere religioso che hanno motivato la sua poesia. Il Summers non cade nell'errore di esaltare esclusivamente la maestria tecnica e il vigore espressivo di Herbert (come è stato fatto troppe volte con Donne); e d'altra parte non pretende di spiegare la grandezza della sua poesia soltanto in termini di entusiasmo religioso (sorte questa che è toccata recentemente a G.M. Hopkins). Egli dimostra piuttosto come la fede di Herbert sia il movente sentimentale di una poesia

che è grande in quanto è espressione formalmente compiuta e perfetta del suo pensiero. Così, pur mantenendo la figura di Herbert nel contesto del suo tempo e della sua biografia, egli mostra come la sua opera sia il frutto di quella rara integrazione di linguaggio ed emozione, senza di cui non esiste poesia.

Ecco dunque la figura del poeta vista nella sua giusta luce, senza gli occhiali deformanti dei seguaci della "moda metafisica". Quella moda, come si è visto, è stata utile, ma aveva fatto il suo tempo. Grazie a libri come questo del Summers i poeti del primo Seicento ritroveranno il loro posto nella storia letteraria, non più dimenticati come lo furono nel secolo scorso, ma neppure grossolanamente sopravvalutati o esaltati per ragioni sbagliate. E saranno probabilmente i poeti contemporanei a trarre vantaggio da questa più equilibrata valutazione di quelli del passato.

(*SI*.VII.10 Ottobre 1954)

Bloomsbury

La parola "Bloomsbury" è divenuta d'uso abbastanza corrente anche fra i nostri letterati e scrittori di costume, per designare un certo tipo di intellettuale. Ma quale tipo? I testi di nostri connazionali nei quali il termine ricorre non ci sembrano eccessivamente espliciti su questo punto, salvo che sul fatto che si tratta di qualcosa di "tipicamente inglese". Basti un esempio: in una acuta e ben centrata nota su una rappresentazione della *Mandragola,* apparsa qualche tempo fa nello *Spettatore,* figurava la frase seguente:

> Un certo pubblico raffinato, di tradizioni culturali per lo più anglosassoni, forse epigone dei "Bloomsbury", è uscito borbottando: "What a poor play!" e si è chiuso in un silenzio indifferente fatto di educati paragoni con i loro classici contemporanei del Machiavelli.

L'osservazione su un certo pubblico di cultura anglosassone è giusta e pertinente. Ma l'allusione a Bloomsbury non lo è altrettanto, se è vero, come è vero, che in questo dopoguerra la *Mandragola* è stata rappresentata più d'una volta in Inghilterra, e appunto a cura e per il divertimento di quegli intellettuali di Cambridge che sono i più vicini alle concezioni e agli ideali ormai un po' vecchiotti di Bloomsbury.

Ideali vecchiotti, ma tutt'altro che sterili o morti. Proprio quest'anno, infatti, forse per un concorso di circostanze casuali, ma non per questo meno significative, si è avuta la riprova della loro vitalità: il *Diario* postumo di Virginia Woolf, *The Hill of Devi* di E.M. Forster, hanno fatto riscoprire se non altro una compostezza, e una brillantezza di

scrittura tali da far sembrare falsa e pretensiosa la prosa di quasi tutti gli scrittori delle generazioni più recenti. Questa riscoperta ha indotto più d'un giovane se non proprio ad un esame di coscienza, almeno a domandarsi quale fosse il segreto di Bloomsbury, e ha indotto soprattutto i lettori a rendersi conto che Bloomsbury ha rappresentato un punto di arrivo della letteratura inglese, un punto d'arrivo non ancora superato.

È indubbio che nel momento attuale molti uomini di cultura inglesi sentono un'acuta nostalgia per Bloomsbury, quando addirittura non sentano il bisogno di mettersi alla scuola di quegli scrittori fioriti fra le due guerre che un critico non ostile chiamò scherzosamente "i bloomsberries". In tale atmosfera di rinnovato interesse, il recentissimo li.bro dello studioso canadese J.K. Johnstone, *The Bloomsbury Group* (Londra, Secker & Warburg, 1954), sembra fatto apposta per rispondere al desiderio — che per molti è necessità — di giungere alle radici di quel movimento letterario, di coglierne l'essenza, di rispondere finalmente alla domanda: che cos'era, che cos'è, Bloomsbury? E una prima provvisoria risposta la troviamo nella introduzione del libro del Johnstone:

> "Bloomsbury" è il nome di un gruppo di intimi amici che incominciarono a riunirsi verso il 1906 e fra i quali erano John Maynard Keynes, Lytton Strachey, Virginia e Leonard Woolf, Vanessa e Clive Bell, Duncan Grant, E.M. Forster e Roger Fry. Il nome venne attribuito con tono derisivo al gruppo ancora nel periodo precedente la prima guerra mondiale, perché Virginia e Vanessa Stephen (divenute poi Virginia Woolf e Vanessa Bell), nei cui salotti si riunivano i componenti dcl gruppo, abitavano nel quartiere londinese di Bloomsbury.

Un gruppo, dunque, di persone i cui interessi erano quanto mai vari: un economista (Keynes), un sociologo (Leonard Woolf), pittori (Vanessa Bell e Duncan Grant), critici d'arte (Roger Fry e Clive Bell), e infine gli scrittori, dei quali lo Johnstone si occupa più specificamente, Lytton Strachey, E.M. Forster, Virginia Woolf. Che cosa avevano costoro in comune? L'autore del nuovo volume si è adoperato a dimostrare i legami reciproci nel campo filosofico oltre che sul piano dell'amicizia, ed ha raccolto, con gusto e discrezione, molto materiale prezioso per il futuro storico della letteratura. Tuttavia non è riuscito a sottrarsi completamente al pericolo che minaccia tutti coloro che scrivono tesi di laurea (questo libro è nato appunto come tale): il pericolo cioè della tesi da dimostrare a tutti i costi. La tesi del Johnstone è duplice: 1) Il gruppo di Bloomsbury non è soltanto un cenacolo letterario, e tanto meno un gruppo di amici, ma una vera e propria scuola di pensiero; 2) tale scuola si fonda sui *Principia Ethica* di G.E. Moore, pubblicati nel 1903, e che ebbero una enorme influenza su tutti coloro che studiavano a Cambridge in quegli anni; furono appunto costoro i fondatori di Bloomsbury. Per dimostrare questa tesi l'autore è costretto a volte a forzare i fatti, a sistematizzare intuizioni personali che per la loro stessa natura rifiutano di lasciarsi inserire in un qualsiasi schema razionale. E, sempre per amore di questa tesi, non tiene conto di infiinite altre influenze e suggerimenti che gli scrittori di cui egli parla non potevano non sentire, poiché formavano l'atmosfera nella quale essi vivevano. Il Johnstone rischia insomma di presentarci Forster, Strachey, Virginia Woolf e i loro amici come un'accolta di solenni pensatori che applicavano meticolosamente nelle loro opere

regole laboriosamente estratte dai *Principia* del Moore. E quali erano questi principi morali? Il Johnstone riporta una pagina essenziale del libro del Moore:

> Le cose di gran lunga più preziose che noi conosciamo o possiamo immaginare, sono certi stati di coscienza *(consciousncss)* che posson venir definiti grosso modo come i piaceri dei rapporti umani e il godimento degli oggetti belli... Considero cosa indubbia che l'esistenza del bello ha di per se stessa un valore trascurabile, in confronto al valore che riveste la *consapevolezza* del bello... Questa è la verità ultima e fondamentale della Filosofia Morale... Gli affetti personali e il godimento estetico comprendono *tutti* i beni maggiori, e di gran lunga i maggiori, che noi possiamo concepire.

Se questo è davvero il punto di partenza del gruppo di Bloomsbury, come si può ignorare quel che doveva essere a sua volta il punto di partenza della filosofia dello stesso Moore, ossia quel movimento artistico e letterario che viene variamente definito in Inghilterra come "estetismo" o "decadentismo"? Quelli che si riunivano nei salotti delle figlie di Sir Leslie Stephen non erano elaboratori di sistemi di estetica o di pensiero, ma artisti che nella loro prima giovinezza avevano assorbito, più o meno consapevolmente, le preziose distillazioni di un Walter Pater e dei collaboratori del *Yellow Book,* da Henry James a Aubrey Beardsley. Volevano forse reagire ad ogni troppo limitata interpretazione del principio dell'arte per l'arte, ma ciò non toglie che quel principio fosse ormai penetrato in loro; e che essi avessero bene o male ereditato un certo modo di guardare le cose, certi abiti di pensiero e di scrittura, una certa maniera fantasiosa brillante e acuta di intendere il

saggio critico, e infine un nuovo atteggiamento nei confronti della funzione della narrativa concepita come cronaca di fatti interiori, di sottili sensazioni, di sentimenti quasi al di là dei limiti della coscienza. Sarà bene ricordare che nel 1928 E.M. Forster non si peritava di affermare che "i giovani del 1900 (quelli della sua generazione) si muovevano nell'ambito del linguaggio di George Meredith", dell'annunciatore cioè di quell'estetismo più virile e moderato da cui prese le mosse Henry James. E del resto nel medesimo articolo (in *Abinger Harvest*) Forster giunge a dire, a proposito di *A Rebours*:

> Oh, il sollievo che mi dava un mondo che viveva per le sue sensazioni e ignorava la volontà, il mondo di des Esseintes! Era decadente? Sicuro, grazie a Dio, sicuro; ecco qua un essere umano che aveva tempo di *sentire* e di sperimentare con i propri sentimenti...

Testimonianze analoghe potrebbero citarsi dai libri degli altri scrittori di Bloomsbury, per dimostrare come essi siano in verità gli eredi dell'estetismo.

Dovremo dunque dar ragione a chi vede in questi intellettuali degli esteti in ritardo, secondo il divertente ritratto contenuto in quel volumetto, *How to Be an Alien,* troppo diffuso fra tutti gli stranieri che imparano l'inglese? Al contrario, il gruppo di Bloomsbury, pur ricevendo l'eredità dell'estetismo, ha saputo amministrarla quanto mai saggiamente, ricavando da essa tutto quel che v'era di positivo. E in questa opera di discriminazione è stato aiutato da almeno tre fattori fondamentali: a) la personalità dei singoli componenti del gruppo; b) l'influenza di una tradizione che fa capo alla Università di Cambridge e che può dirsi personificata da una figura scomparsa nel 1904, ma

che aveva lasciato un'impronta ben definita: la figura di Sir Leslie Stephen, il padre di Virginia Woolf e Vanessa Bell; c) l'ascendente che ebbe sugli altri componenti del gruppo il critico d'arte Roger Fry, di diversi anni più anziano dei suoi compagni. Cominciamo da quest'ultimo punto. Roger Fry organizzò nel dicembre 1910 a Londra la prima mostra degli Impressionisti e Post-Impressionisti francesi. Se successo ci fu, fu un successo di scandalo. L'arte inglese era passata dalle arcaizzanti grazie preraffaellite, attraverso gli schemi decorativi di un William Morris, direttamente ai preziosismi floreali di un Beardsley e alle mondane eleganze di un Sargent. L'impressione che i quadri di Cézanne, di Gauguin, di Matisse, di Picasso fecero sugli amici di Fry, ossia sul gruppo di Bloomsbury, fu enorme. Quattordici anni dopo, in un saggio in cui attaccava i romanzi di Arnold Bennett e di John Galsworthy, Virginia Woolf scriveva: "nel dicembre 1910, o giù di lì, avvenne un mutamento nel carattere umano". I pittori francesi, della cui arte Fry era divenuto l'apostolo in Inghilterra, rivelavano a questi scrittori nutriti di dottrine estetizzanti, un nuovo modo di avvicinarsi al carattere, alla personalità umana, un nuovo modo di registrare sentimenti e sensazioni; ed essi si adoperarono a trasferire la tecnica impressionistica e *fauve* dalla tela alla pagina. Chiunque abbia letto un romanzo della Woolf sa quanto vi sia di impressionista in certe sue notazioni di paesaggio, mentre i colori accesi e vibranti di certe sue descrizioni (non solo di cose ma anche di stati d'animo) recano l'impronta dei *fauves.* Ecco dunque un primo arricchimento dell'estetismo iniziale di Bloomsbury.

L'altra influenza modificatrice di cui si vuol ora parlare è ancor più profonda e più antica. Cambridge, delle

due maggiori università inglesi, è quella che ha conservato un indirizzo più strettamente razionalistico e scientifico, rispetto a quello più puramente letterario di Oxford. Cambridge è l'università laica per eccellenza, e liberale nel senso più lato della parola. Sir Leslie Stephen nella seconda metà dell'Ottocento era stato il maggiore esponente della cultura di origine cantabrigense. Agnostico e liberale, egli aveva fatto rivivere i principi e le fedi dell'illuminismo settecentesco filtrati attraverso il darwinismo di Thomas Huxley. I suoi figli, Thoby (morto giovane al principio del secolo) Adrian, Vanessa e Virginia non poterono non rimanere influenzati da una personalità tanto marcata, tanto più che, in seguito all'immatura morte della moglie, Sir Leslie si assunse da solo il compito della loro educazione. Nei fondatori di Bloomsbury, dunque, gli insegnamenti dello Stephen costituirono una solida base, che le dottrine estetizzanti riuscirono solo a coprire parzialmente, mai a sradicare. A ciò si deve l'atteggiamento dei membri del gruppo nel campo religioso e politico: tutti infatti si proclamarono agnostici e aderirono ai partiti liberale o laburista. Tutti si opposero ad ogni genere di estremismo, ma la loro moderazione non fu passiva: per essa si batterono con lo stesso accanimento con cui altri sosteneva idee più avanzate ed a prima vista più ardite. Infine il loro stesso liberalismo individualistico permetteva a ciascuno di sviluppare in piena indipendenza la propria personalità. Su quest'ultimo punto è inutile insistere: l'ironia leggermente sentimentale di Lytton Strachey, l'appassionata sensitività di Virginia Woolf, il sensualismo raziocinante di E.M. Forster sono contrassegni personali troppo noti perché occorra ancora una volta metterli in luce.

Bloomsbury dunque ha ricevuto l'eredità dell'estetismo, ma ha eliminato le debolezze di quest'ultimo. Gli scrittori appartenenti a questo gruppo erano educati ad altri ideali, oltre che a quello dell'arte per l'arte, ed erano dotati di grandi doni personali. Per questo i loro libri vivono ben al di sopra della "scuola". La scuola (e che scuola!) si vede semmai nei loro saggi, negli scritti critici e teorici. Garbati, vivaci, pieni di osservazioni estremamente penetranti, i loro saggi hanno tutti un'identica misura di stile; e non sai più se stai leggendo *Books and Characters* di Strachey, *Abinger Harvest* di Forster, *Transformations* di Roger Fry o *The Common Reader* della Woolf, tanto eguali (e tanto superiori a quelle dei loro contemporanei), sono le qualità dei saggisti di Bloomsbury. Sensibilità umana, urbanità, grazia di scrittura, senso dell'umorismo, fondamentale serietà unita ad una eccezionale vivezza di intuizione, comprensione ironica ma simpatetica delle debolezze proprie ed altrui: queste sono le loro caratteristiche. E soprattutto gusto di vivere — di vivere come uomini civili. L'unità di Bloomsbury si riconosce nei saggi, che sono il segno di una civiltà. Conviene a questo punto citare le parole di un componente del gruppo, Clive Bell, parole riferite dal Johnstone nel suo libro:

> L'uomo civile, quale lo concepisce Bloomsbury, ha fiducia nella facoltà razionale, ed ha un solido senso dei valori, coltivato e dimostrato dall'apprezzamento delle opere d'arte. Da queste caratteristiche fondamentali ne possono derivare molte secondarie: il gusto per il vero e per il bello, il senso di tolleranza, l'onestà intellettuale, la raffinatezza, il senso dell'umorismo, le buone maniere, la curiosità intellettuale, l'avversione per la volgarità, per la brutalità e per l'eccesso di

> enfasi, la libertà dalla superstizione e dalla santocchieria, l'intrepida accettazione di quel che v'è di buono nella vita, il desiderio di esprimersi compiutamente, e il disprezzo per l'utilitarismo e il fariseismo.

V'è una certa affettazione in tutto questo? sì; ma v'è anche una fondamentale saggezza, un senso delle misure e delle proporzioni umane. E vi sono qualità (o difetti?) tradizionalmente inglesi, come il ritegno — che qualcuno potrà definire ipocrisia — e il rispetto dell'uomo — che altri potranno chiamare egoismo. Comunque si vogliano giudicare queste caratteristiche, nel contesto delle opere del gruppo di Bloomsbury esse sono qualità e non difetti.

Si disse al principio di questo articolo che il 1954 ha segnato un poco la riscoperta di Bloomsbury e delle sue qualità. Ma c'è da domandarsi come mai esse siano rimaste per diversi anni oscurate e quasi dimenticate. Le ragioni vanno ricercate in due altri fenomeni che hanno dominato la scena letteraria inglese prima della guerra: anzitutto l'influenza di Eliot. Ospite dapprima di Bloomsbury (la Hogarth Press di Leonard e Virginia Woolf pubblicò nel 1919 le sue poesie giovanili), egli affascinò la generazione più giovane con quella che sembrava una forma di assoluto pessimismo, di scoramento cosmico. I giovanissimi sono sempre attirati dalle forme estreme, e del resto non v'è dubbio che Eliot fosse, e sia, un grande poeta. Seguendo i suoi passi la generazione maturata intorno al 1920 è stata condotta poi ad accettare la espressione di una religiosità alla quale certo il gruppo di Bloomsbury non poteva aderire. Eliot dunque operò una prima scissione fra Bloomsbury e i più giovani. La seconda si ebbe con l'improvviso apparire, intorno al 1930, del gruppetto rivoluzionario disceso da

Oxford con alla testa W.H. Auden: i poeti di estrema sinistra, ribelli alle tradizioni della loro stessa università, che, mossi da un impulso sincero e generoso anche se un poco ingenuo e *self-conscious,* si proponevano di riformare la società e il mondo.

Bloomsbury si batté contro gli uni e contro gli altri: si veda il saggio di Forster su T.S. Eliot (in *Abinger Harvest*) pieno di una perplessità quasi patetica, e quello di Virginia Woolf sul gruppo di Auden *(The Leaning Tower,* nel volume *The Moment).* Ma era una battaglia perduta in partenza. I giovani seguivano naturalmente i ribelli. Bloomsbury finì con l'essere conquistato e invaso da questi ragazzi decisi a rifare tutto da capo, a rinnegare tutto quello in cui avevano creduto i loro genitori, a distruggere indiscriminatamente sia le convenzioni che le tradizioni. Lo stato d'animo di coloro che si affacciavano alla vita intellettuale verso il 1934 è stato colto in maniera particolarmente felice da Philip Toynbee in un libro pubblicato quest'anno, *Friends Apart* (Londra, Mac Gibbon & Kee, 1954). Discendente da una famiglia illustre per tradizioni umanistiche universitarie, Philip Toynbee, collegiale a Rugby, fuggì dal collegio per raggiungere a Londra il quindicenne Esmond Romilly, nipote di Winston Churchill, il quale aveva fondato un movimento studentesco comunista. Il libro che ci racconta questi avvenimenti di vent'anni fa, è appunto una commossa evocazione delle figure dei due amici del Toynbee, Esmond Romilly e il più moderato Jasper Ridley. Esso rivela quale profonda crisi i giovani e i giovanissimi intellettuali inglesi attraversassero in quel periodo. Ragazzi cresciuti in un'atmosfera ricca di nobili tradizioni, ragazzi appartenenti ad una classe da secoli privilegiata, erano invasi da un improvviso desiderio di

azione violenta, di abolire la *loro* classe, di eliminare ogni distinzione sociale. Eppure, per generose che fossero le loro intenzioni, i legami che li vincolavano alla struttura sociale da cui volevano liberarsi erano troppo forti. A cosa si riduceva la loro azione? A una serie di gesti, di scappate e di burle: il furto dei famosi cilindri degli allievi di Eton; la fuga in Spagna di Esmond Romilly con Decca Mitford, figlia di Lord Redesdale. Ma il furto dei cilindri conduce alla rottura fra Toynbee e la fidanzata, e il povero giovane, dalla disperazione, è quasi indotto al suicidio. E la fuga di Esmond e Decca diventa un intermezzo "di società" durante una delle fasi più gravi della guerra di Spagna: Eden manda addirittura in Spagna un cacciatorpediniere per riportare in patria i fuggiaschi, e la scappata si conclude con un matrimonio in Francia alla presenza delle madri degli sposi. Insomma, nonostante l'impegno dei protagonisti, i loro atti di ribellione rientrano negli angusti limiti della cronaca mondana. A dare dimensione tragica ai loro atteggiamenti venne poi la guerra mondiale, nella quale Esmond Romilly e Jasper Ridley perdettero la vita; il primo abbattuto con il suo bombardiere durante un'incursione su Amburgo, il secondo nel tentativo di attraversare le linee in Italia, dopo esser fuggito dalla prigionia.

Furono questi ragazzi, comunque, che invasero le quiete strade e le piazze fra il British Museum e l'Università di Londra negli anni immediatamente precedenti la guerra, a far sorgere la seconda leggenda degli intellettuali di Bloomsbury (quella più diffusa fra noi): giovanotti scapigliati, affetti da quello speciale snobismo consistente nell' atteggiarsi a proletari pur parlando con il più raffinato accento di Oxford. In verità costoro erano molto più sinceri

di quanto la leggenda voglia. Ma non erano certo "Bloomsbury", erano solo i suoi invasori. Perché non bisogna dimenticare che Bloomsbury è essenzialmente un quartiere di Londra. Un quartiere di strade quiete che si incrociano ad angolo retto, di prospettive civili e riposanti, di piazze quadrate con alti alberi e raccolti giardini; le case, in file eguali e un po' monotone, non sono belle, ma neppure pretensiose (se si eccettuino i due orrori dell'Imperial Hotel e della nuova sede dell'Università): sono dignitose e si adeguano alle dimensioni umane. E a Bloomsbury si trova il British Museum, la cui bruttezza architettonica viene immediatamente dimenticata quando si pensa a cosa esso rappresenti per la nostra cultura. Nonostante i guasti provocati dalla guerra in questa dimessa scacchiera di case, di strade e di piazze, basta trovarcisi ora per comprendere l'intimo significato dei valori rappresentati dal "gruppo. di Bloomsbury". È il senso della misura umana. L'attuale nostalgia per Bloomsbury è appunto il desiderio di ritrovare questa misura.

(*SI.*VII.11 Novembre 1954)

Tradizione americana e romanzo inglese

Fra i romanzieri inglesi affermatisi nel secondo dopoguerra uno dei più in vista è senza dubbio L.P. Hartley. Sebbene egli appartenga ad una generazione precedente (è nato nel 1895) ed abbia pubblicato il suo primo libro nel lontano 1924, la sua fama di scrittore si è diffusa solo dopo la comparsa, nel 1944, di quella che è forse ancor oggi la sua opera migliore, *The Shrimp and the Anemone.* A questo, che è il suo primo romanzo lungo, scritto quando l'autore era già quasi cinquantenne, ne sono seguiti altri cinque; opere tali da far considerare Hartley come narratore pienamente maturo e farlo includere nel ristrettissimo numero dei maestri contemporanei in un genere letterario (per l'appunto il romanzo) del quale era stata già tante volte negli ultimi trent'anni annunciata la scomparsa. Proprio a scrittori come Hartley viene ora attribuito il merito di aver dimostrato la ricchezza e la vitalità di una forma letteraria tradizionale che, dopo gli esperimenti di un Joyce, di un Faulkner, di una Virginia Woolf, sembrava essersi esaurita. Lo *stream of consciousness,* la psicanalisi, le nuove dimensioni temporali suggerite da recenti speculazioni scientifiche, filosofiche e perfino etnologiche, avevano sconvolto a tal punto la forma narrativa quale si era venuta configurando dal Settecento in poi, che il romanzo sembrava ormai un vicolo cieco. Uno scrittore come Hartley sembra invece riavviare il romanzo verso quella forma che aveva dato tanti e così maturi frutti nell'Inghilterra dell'Ottocento. In verità, a proposito di Hartley si è parlato di tradizione ottocentesca del romanzo inglese, e nulla è più inglese dei suoi personaggi e dello sfondo di molte sue narrazioni.

Ora, se riconoscessimo questo carattere tradizionale tipicamente inglese dei romanzi di Hartley, non vi sarebbe ragione di parlare di lui in questa sede. Sta di fatto però che, quando si tenti di risalire all'origine del suo tradizionalismo, di accertare quali autori sian più di frequente echeggiati nelle sue pagine, non accade certo di pensare ai grandi nomi del romanzo inglese. Prendiamo un passo come questo, dal suo ultimo romanzo, *The Go-Betweeen* (Londra, 1953, p. 42):

> 'Wednesday 11th of July. Saw the Deadly Nightshade — Atropa Belladonna'. Marcus wasn't with me, I was alone, exploring some derelict outhouses which for me had obviously more attraction than the view of Brandham Hall from the S. W. In one, which was roofless as well as derelict, I suddenly came upon the plant. But it wasn't a plant, in my sense of the word, it was a shrub, almost a tree, and as tall as I was. It looked the picture of evil, and also the picture of health, it was so glossy and strong and juicy-looking: I could almost see the sap rising to nourish it. It seemed to have found the place in all the world that suited it best.
>
> I knew that every part of it was poisonous, I knew too that it was beautiful, for did not my mother's botany book say so? I stood on the threshold, not daring to go in, staring at the button-bright berries and the dull, purplish, heavy, bell-shaped flowers reaching out towards me. I felt that the plant could poison me, even if I didn't touch it, and that if I didn't eat it, it would eat me, it looked so hungry in spite of all the nourishment it was getting.

Si potrà dire che un brano come questo rientra nella tradizione di un Dickens e di un Thackeray, di una George Eliot e di un Trollope, di un Meredith e di un Thomas Hardy? Non ci sembra che in questi autori ci sia nulla di

tanto vicino al passo citato quanto lo sono invece i brani seguenti, tratti dalla descrizione del giardino di Rappaccini nel famoso racconto *Rappaccini's Daughter,* di Hawthorne:

> The aspect of one and all of them [the plants] dissatisfied him; their gorgeousness seemed fierce, passionate, and even unnatural. There was hardly an individual shrub which a wanderer, straying by himself through a forest, would not have been startled to find growing wild... Giovanni recognized but two or three plants in the collection, and those of a kind that he well knew to be poisonous.

Al centro di questo giardino di piante velenose v'è una fontana ridotta in frantumi marmorei, ma in cui l'acqua ancora fluisce:

> All about the pool into which the water subsided grew various plants, that seemed to require a plentiful supply of moisture for the nourishment of gigantic leaves, and in some instances, flowers gorgeously magnificent. There was one shrub in particular, set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and richness of a gem; and the whole together made a show so resplendent that it seemed enough to illuminate the garden, even had there been no sunshine.

L'arbusto dai boccioli purpurei è il più velenoso di tutti, tanto che il dr. Rappaccini si avvicina ad esso con grande precauzione:

> When, in his walk through the garden, he came to the magnificent plant that hung its purple gems beside the marble

> fountain, he placed a kind of mask over his mouth and nostrils, as if all this beauty did but conceal a deadlier malice.

Questo arbusto risplendente di gemme, malefico e fascinoso, è il simbolo centrale della novella di Hawthorne, allo stesso modo che la pianta di belladonna è il centro simbolico del romanzo di Hartley. La derivazione, più ancora che l'analogia, mi sembra evidente, sia nel metodo (l'accentrare la narrazione intorno ad alcune figurazioni che potrebbero definirsi emblematiche), sia nell'atmosfera (un paesaggio solare pervaso da un misterioso maleficio), sia nella preoccupazione morale espressa nelle due opere (la tragedia dell'innocenza di fronte al male, che è poi il peccato originale). Si guardi infatti, a quest'ultimo proposito, il soggetto delle due narrazioni. In *The Go-Between* un fanciullo, solo oscuramente conscio del peccato, provoca una tragedia rivelando involontariamente attraverso la sua innocenza la relazione colpevole fra due adulti. In *Rappaccini's Daughter* un giovane provoca la morte dell'amata somministrandole un antidoto contro le mortali esalazioni venefiche alle quali ella era abituata fin da piccina. In entrambi i casi la catastrofe è provocata proprio da quelle forze che agiscono nel nome del bene e dell'innocenza opponendosi a malefici o colpe che son parte della natura stessa di coloro che esse intendono salvare; malefici o colpe che sono cioè chiari adombramenti del peccato originale.

L'influenza di Hawthorne su Hartley è indubbia, e del resto Hartley stesso ha recentemente tributato un singolare omaggio allo scrittore americano, prendendone pubblicamente la difesa contro coloro che vedono in lui uno scrittore di secondo ordine. La lettera scritta a questo

proposito da Hartley al *Times Literary Supplement* (pubblicata nel numero dell'11 giugno 1954*)* merita ampia citazione perché particolarmente rivelatrice nei confronti del suo stesso autore:

> … Not all great novelists have written good prose, but Hawthorne was an exquisite stylist, and *The Scarlet Letter* is the only novel I know that is a complete work of art in the sense that a poem is. It has a unity of mood and feeling that no other novel of comparable complexity possesses, and a quality of timelessness that liberates it from the contemporary and even from the temporary. And yet it is so deeply imbued with the atmosphere of history and legend, and has its roots so firmly implanted in the soil of New England, that it could not have been written about any other place. It is at once local and universal.
> … No novelist, in my opinion, has written of the problems of evil and sin with such a complete sense of the issues involved as Hawthorne has. In addition to a far-reaching compassion for human frailty... he has a delicate but uncompromising sense of justice. Melville's treatment of these problems is more sensational and catastrophic and as such recommends itself to our times; but Hawthorne's still small voice is to my mind far more satisfying.

Vale la pena di fare qualche considerazione su queste osservazioni del Hartley, poiché esse non sono soltanto un ovvio riconoscimento e tributo di ammirazione, ma forniscono le ragioni essenziali di quell'apprezzamento. Le tre ragioni fondamentali fornite dal Hartley sono: 1) la qualità poetica di *The Scarlet Letter,* unico romanzo che sia compiuta opera d'arte; 2) il carattere extratemporale del romanzo stesso ad onta delle sue profonde radici locali nella

Nuova Inghilterra; 3) il trattamento hawthorniano dei problemi del male e del peccato, caratterizzato da tanta compassione e senso di giustizia. Converrà ora trattare separatamente questi tre punti, poiché, pur essendo strettamente collegati fra loro, ciascuno di essi merita un suo discorso abbastanza esteso.

Ci domanderemo innanzitutto in che cosa consista quella qualità che, secondo Hartley, fa di *The Scarlet Letter* "un'opera d'arte compiuta allo stesso modo di una poesia". Evidentemente Hartley pensa alla poesia non come raggiunta espressione di un mondo sentimentale (ché in tal caso anche *Emma* e *The Warden, David Copperfield* e V*anity Fair,* e tanti altri romanzi sarebbero poesia), ma come precisa forma letteraria. Bisognerà dunque vedere in che cosa consista la differenza fra la forma, il linguaggio poetico di *The Scarlet Letter* e il linguaggio dei romanzi citati più sopra. Bisognerà vedere in che cosa esso si avvicini di più del linguaggio di un Dickens o di un Trollope al linguaggio e alla forma proprie della poesia versificata. Si tratta insomma di distinguere le caratteristiche della poesia e della prosa, e di riconoscere a *The Scarlet Letter* quelle della prima anziché della seconda. In verità, secondo le concezioni tradizionali, la narrativa (prosa), conta soprattutto sullo sviluppo di una trama conseguente, sul racconto di fatti e incidenti, su abbondanti elementi descrittivi sia esteriori (paesaggio, atmosfera), sia interiori (psicologia dei personaggi); invece la lirica (poesia) mira ad esprimere sentimenti e impressioni attraverso rapide intuizioni, lampeggiamenti di immagini, continue ed istantanee sintesi fra mondo oggettivo e sentimento soggettivo. La prosa è azione oggettivata e estesa nel tempo; la poesia è intuizione personale dell'attimo. Il linguaggio

della prima è esteso, logico e analitico; quello della seconda è ellittico e metaforico. Ora se accettiamo questa rozza distinzione fra le qualità della poesia e della prosa, dovremo riconoscere in *The Scarlet Letter* almeno una caratteristica poetica, che invece è del tutto assente nel romanzo inglese dell'Ottocento: il costante uso di simboli che fa di tutto il libro una specie di estesa metafora. È curioso a questo punto ricordare il giudizio che Hawthorne diede di un tipico romanziere inglese dell'Ottocento, Anthony Trollope:

> [I romanzi di Trollope] convengono esattamente al mio gusto: solidi e sostanziosi, nutriti di carne di bue e ispirati dalla birra, e tanto vicini alla realtà come se un gigante avesse tagliato una grande zolla di terra e l'avesse messa sotto una campana di vetro, con tutti i suoi abitanti intenti alle loro faccende cotidiane, senza sospettare di esser messi in mostra[5].

Hawthorne riconosce qua le caratteristiche essenziali del romanzo vittoriano inglese: il suo solido senso della realtà, la minuta osservazione del mondo circostante; e dichiara che queste qualità sono di suo gusto. Eppure dove mai le troviamo in Hawthorne? Le cose, il mondo circostante, pur minutamente osservati, non vengono oggettivamente riprodotti nei suoi romanzi e nei suoi racconti; al contrario, ogni evento, ogni personaggio da lui descritto lascia intuire la possibilità di una sua interpretazione su un piano affatto diverso da quello della realtà, diviene vivente metafora di alcunché di inespresso. Dietro ogni episodio ed ogni figura si cela — deve celarsi — un qualche senso riposto, che si può

[5] Cito la traduzione di Mario Praz (vedi la sua *Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, 1952, pp. 296 e 267)

soltanto intravedere e "sentire", ma che resterà per sempre ambiguo, ambiguo per l'autore stesso. L'esempio più ovvio è quella lettera scarlatta che Hester Prynne porta cucita sul seno: un chiaro emblema, un marchio d'infamia; ma alla fine del romanzo, quando la lettera scarlatta appare anche sul petto di Dimmesdale, il suo significato appare ben più complesso e polivalente:

> Most of the spectators testified to having seen, on the breast of the unhappy minister, a *Scarlet letter* — the very semblance of that worn by Hester Prynne — imprinted in the flesh. As regarded its origin, there were various explanations, all of which must necessarily have been conjectural. Some affirmed that the Rev. Mr. Dimmesdale, on the very day when Hester Prynne first wore her ignominious badge, had begun a course of penance... by inflicting a hideous torture on himself. Others contended that the stigma had not been produced until a long time subsequent, when old Roger Chillingworth, being a potent necromancer, had caused it to appear, through the agency of magic and poisonous drugs. Others, again,... whispered their belief, that the awful symbol was the effect of the ever-active tooth of remorse, gnawing from the inmost heart outwardly, and at last manifesting Heaven's dreadful judgment by the visible presence of the letter. The reader may choose among these theories. We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly... erase its deep print out of our own brain, where long meditation has fixed it in very undesirable distinctness.

Ho preferito citare a lungo un passo così celebre perché qui appunto si rivela tutta l'ambiguità del simbolo, che non si sa più se prodotto da forze del male o da forze del bene, ma che per l'autore stesso sembra aver assunto una

vita propria, sembra esistere di per se stesso con una ossessionante intensità. E d'altra parte, un momento dopo Hawthorne ci dice che forse quel marchio ambiguo e ossessionante non esisteva affatto nella realtà:

> … certain persons, who were spectators of the whole scene ... denied that there was any mark whatsoever on his breast, more than on a new-born infant's.

In tal modo, nel momento stesso in cui il simbolo sembra alla fine identificarsi con il peccato originale, l'invisibile marchio che ciascuno porta dalla nascita, esso diviene più immateriale, complesso e sfuggente: lo si sente come un problema tormentoso e insoluto, vivo, ma su un livello di coscienza che non è quello della comune realtà. Basterà leggere gli *American Notebooks* di Hawthorne per rendersi conto di come per lui tutto fosse vivo contemporaneamente su due diversi livelli di coscienza: la realtà quotidiana era solo la cifra, l'emblema, il geroglifico (egli usa tutte queste parole) di un mondo fatto di ambigue intuizioni. Più di una volta, dopo aver annotato spunti o idee per racconti, egli commenta: *It might be made emblematical of something,* oppure *It would be symbolical of something.* È proprio l'indefinitezza di quel *something* (dovrebbe divenir simbolo di *qualcosa)* a rivelare l'intima natura dell'ispirazione più genuina di Hawthorne: la capacità di effettuare un trapasso dal piano reale a un piano intuitivo genuinamente simbolico e non allegorico. Nell'allegoria infatti si creano delle corrispondenze precise fra fatti e concetti astratti logicamente sviluppati; il simbolo si sottrae invece alla facoltà logica e fa appello direttamente alla sensibilità, vive al di fuori della sfera razionale: appare ricco

di significati che tuttavia, non appena sottoposti all'analisi della facoltà razionale si rivelano fra loro stessi contrastanti. Hawthorne se ne rese confusamente conto quando, ad esempio, nel mirabile capitolo introduttivo a *The Scarlet Letter* scrisse a proposito della misteriosa lettera A:

> Certainly, there was some deep meaning in it, most worthy of interpretation, and which, as it were, streamed forth from the mystic symbol, subtly communicating itself to my sensibilities, but evading the analysis of my mind.

Il Matthiessen, nel suo *American Renaissance,* ha dedicato un fondamentale capitolo ai rapporti fra allegoria e simbolismo in Hawthorne (e nella letteratura americana in genere)[6]. Tuttavia mi sembra che dal suo studio, pur tanto ricco di suggerimenti e di intuizioni critiche, non risulti abbastanza chiaro quel che è accaduto a Hawthorne. Egli aspirava consapevolmente da un lato a costruire vere e proprie allegorie, interpretabili razionalmente, dall'altro a prendere a modello quella solida tradizione inglese di narrativa realistica che egli tanto ammirava (ne sono prova appunto i suoi commenti su Trollope citati prima). Ma i risultati che egli raggiunse, quasi suo malgrado, quasi senza rendersene conto, furono di ordine tutt'affatto diverso, e ben più importanti di quelli cui egli mirava. Nelle sue mani gli schemi del romanzo inglese sette-ottocentesco subirono una sorta di trasformazione dall'interno: la descrizione del reale, la "zolla di terra posta da un gigante sotto una campana di vetro", diviene ben altra cosa:

[6] L'opera è stata ottimamente tradotta da Franco Lucentini: *Rinascimento Americano*, Torino, Einaudi, 1954.

> Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. A child's shoe; the doll, seated in her little wicker carriage; the hobby-horse — whatever, in a word, has been used or played with, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight. Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other[7].

Sembra di riascoltare qua il canto di Ariel, quella sottile intuizione della facoltà trasfiguratrice della poesia:

> Nothing of him that doth fade,
> But doth suffer a sea-change
> Into something rich and strange.

È questa istintiva e irresistibile capacità di trasposizione dal piano realistico a quello che dovremo chiamare ora simbolico, che impedisce a Hawthorne di seguire le orme di quei romanzieri inglesi per i quali manifestava tuttavia ammirazione. E poiché abbiamo parlato del simbolismo di Hawthorne, è appunto questa sua capacità che gli impedisce di costruire le allegorie logiche e di chiaro significato che egli si proponeva di scrivere. O meglio, i suoi racconti propriamente allegorici sono i più deboli e meccanici, mentre ben altro vigore egli sa raggiungere laddove il suo mondo di simboli conserva tutta la sua ambiguità, come ad esempio in *Ethan Brand.* E, per ritornare a un racconto già discusso nel presente saggio, *Rappaccini's*

[7] *The Scarlet Letter*, Introductory, "The Custom House".

Daughter, un aneddoto raccontato in proposito dal figlio di Hawthorne, Julian, ci sembra quanto mai significativo:

> When Hawthorne was writing "Rappaccini's Daughter"... he read the as yet unfinished manuscript to his wife. "But how is it to end?" she asked him, when he laid down the paper; "is Beatrice to be a demon, or an angel?" "I have no idea!" was Hawthorne's reply, spoken with some emotion[8].

Questa incertezza dell'autore nell'interpretazione del carattere del suo personaggio rivela fino a qual punto le iniziali intenzioni allegoriche si siano trasformate nella creazione di simboli ambigui che vivono nella sensibilità dell'autore ma si sottraggono ad una "analisi della mente".

Non è cosa nuova dire che la presenza costante di questo livello simbolico, che differenzia tanto profondamente i romanzi di Hawthorne da quelli dei suoi contemporanei inglesi, non è caratteristica di Hawthorne soltanto, ma di tutta la letteratura americana maggiore del suo tempo; è addirittura ovvia in Melville, ed è stata ampiamente riconosciuta a Poe. Il Matthiessen, e più recentemente il Feidelson[9], hanno estesamente studiato questa tendenza simbolistica della letteratura americana, riconoscendo in essa un elemento veramente nativo, da connettersi con la costante preoccupazione morale dovuta alle origini puritane. Non vogliamo ora ripetere i loro argomenti; quel che ci preme di sottolineare è che il simbolismo istintivo degli autori americani introduce nella

[8] J. Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and his Wife*, Boston, 1884, I, p.260
[9] C. Feidelson, *Symbolism in American Literature*, Chicago, 1953

narrativa una nuova dimensione, dimensione che sembrava fino a quel momento propria soltanto alla poesia (non a caso si sono citati i versi della *Tempesta* shakespeariana). Possiamo ora comprendere perché Hartley parli di *The Scarlet Letter* come opera d'arte "allo stesso modo di una poesia". Hawthorne e Melville — e forse bisognerebbe dire anche Thoreau e Emerson hanno introdotto nella prosa quella pluralità di livelli di significazione caratteristica della poesia di ogni tempo. Tanto caratteristica della poesia che T.S. Eliot, profondamente cosciente proprio per la sua origine e formazione americana e simbolista di tale pluralità, è tuttora convinto che essa possa esprimersi soltanto in versi[10].

La tendenza simbolista della letteratura americana rende conto anche del secondo punto sollevato da Hartley a proposito della *Scarlet Letter,* ossia la sua extratemporalità, pur essendo il romanzo così saldamente radicato nel suolo della Nuova Inghilterra. È questo secondo livello di significazione (il livello dei simboli e delle ambiguità) che conferisce al romanzo quel suo carattere di evasione dal tempo, quella sua *quality of timelessness.* E d'altra parte non può non affermarsi in esso anche l'altro elemento fondamentale del *make-up* intellettuale dell'americano (nell'Ottocento come oggi): il senso della sua terra, della realtà contemporanea, il senso delle sue radici. Come ha giustamente osservato Agostino Lombardo, in un'acuta critica dell'unilateralità del Feidelson nel considerare la

[10] Eliot ha più volte espresso questo concetto dell'esclusiva capacità della poesia (versificata) di esprimere un secondo livello di significazione nei suoi numerosi scritti sul teatro di poesia. Vedi in proposito il mio studio "Eliot and the theatre" (in *English Miscellany*, 4, Roma 1953)

tradizione letteraria americana come esclusivamente simbolista, "l'originalità e l'autenticità [della letteratura americana del Novecento — cui noi aggiungeremmo anche quella del secondo Ottocento] va trovata appunto nella confluenza di questi vari elementi, o, se si vuole, di 'simbolismo' e 'realismo'"[11]. Di nuovo, si potrebbe dire che questo continuo scambio e questa stessa sintesi fra realtà e simbolo sono propri dell'espressione poetica. E in verità da tempo si è riconosciuta l'influenza di scrittori americani sulle origini stesse del movimento simbolista: il rapporto Poe-Baudelaire-simbolisti è anche troppo noto. Quel che si vorrebbe mettere in luce qua invece è la fondamentale azione che hanno avuto i nuovi procedimenti narrativi usati da Hawthorne e da Melville sul romanzo del Novecento. E non si parla del linguaggio (al quale sembra limitarsi il libro del Feidelson) ma di una ben più profonda rivoluzione della forma narrativa, quella rivoluzione cui si accennava all'inizio di questo saggio, e che ha fatto e fa parlare di "crisi del romanzo" da più di trent'anni a questa parte. I nomi che si fanno generalmente per indicare i termini di questa crisi sono quelli di Joyce, Proust, Virginia Woolf. Sono costoro che hanno radicalmente mutato sia il 'tempo' della narrazione sia il suo centro di interesse, annullando la sequenza temporale e rivolgendo l'attenzione ai livelli di sensibilità che si trovano al di sotto del normale piano della coscienza. Hanno indagato proprio quel mondo segreto in cui la realtà oggettiva sembra affondare, dando luogo agli ambigui simboli dell'inconscio; ed in tal modo hanno spesso raggiunto risultati che fanno pensare (come è stato più volte

[11] A. Lombardo, "Il simbolismo e la letteratura americana" ne *Lo Spettatore italiano*, VII, dicembre 1954

osservato) più alla poesia che alla prosa tradizionale. Ora, non si vogliono qua avanzare rivendicazioni troppo 'stravaganti' per romanzieri come Hawthorne e Melville; ma si vuole far notare che furono loro i primi a introdurre nella narrativa quel continuo scambio fra realtà e simbolo che sarà alla base delle opere non solo degli scrittori più recenti già nominati ma anche (per fare i nomi di altri due scrittori maggiori sebbene assai diversi fra loro) di un Lawrence o di un Gide. È nei due romanzieri americani che per la prima volta si osserva l'impiego in prosa di metodi che (come accennammo) apparivano esclusivi alla poesia, e parliamo di metodi immaginativi, e non di quel linguaggio che permette di riconoscere in taluni passi di *Moby Dick* lunghe sequenze di *blank verse* shakespeariano.

Si potrà obiettare a questo punto che esiste una profonda differenza fra l'analisi dei processi psicologici subliminari su cui si fonda il simbolismo degli autori inglesi recenti, e la motivazione essenzialmente e quasi esclusivamente morale del simbolismo dei romanzieri americani. Effettivamente questi ultimi erano indotti a costruire il loro mondo di simboli dall'antico atteggiamento puritano che scorgeva in ogni evento reale una manifestazione della volontà divina, e dalla costante preoccupazione (dovuta alla stessa origine) per i problemi del male e del peccato. Questa considerazione ci porta al terzo dei punti enunciati da Hartley a proposito di Hawthorne, e cioè al suo trattamento dei problemi del male e del peccato. Non v'è dubbio che quest'ultimo abbia trattato tali problemi "con un senso totale delle questioni che essi comportano", ed anche con compassione e giustizia. Ciò non toglie, però, che i problemi siano restati per lui

tormentosamente tali, ossia insoluti ed ambigui, esprimibili solo attraverso l'indefinitezza di simboli, che appunto nella loro imprecisione razionale trovano la loro più profonda verità poetica. Comunque nei "rivoluzionari" del romanzo inglese di questo secolo, le motivazioni appaiono ben diverse, e sarebbe assurdo parlare di una loro ossessionata preoccupazione per il problema del peccato, o più precisamente del peccato originale, (ché tale era il segreto e sempre presente movente degli scrittori dell'Ottocento americano). Gli scrittori inglesi, vissuti in un clima morale diverso, partono da presupposti estetici piuttosto che etici; e tuttavia essi pure trasferiscono dalla poesia alla prosa quello che potremmo ormai chiamare il "metodo simbolistico", senza attingere direttamente a un Hawthorne o a un Melville.

Sta di fatto che un altro scrittore ha agito più o meno consapevolmente da mediatore fra le due tradizioni del romanzo, americana e europea. Henry James aveva subìto molto profondamente l'influenza di Hawthorne, e solo recentemente ci si va rendendo conto dell'estensione del suo debito[12]. D'altra parte egli aveva assorbito le dottrine del movimento estetico inglese. James seppe raggiungere un punto estremamente delicato di equilibrio fra le due correnti intellettuali e, sul piano della tecnica narrativa, fra le due tradizioni del romanzo. È forse anche per questo che il suo stile, nelle opere maggiori, dà l'impressione di essere pericolosamente "in bilico", perennemente sull'orlo del "falso". Il problema del male, l'impiego di simboli,

[12] Vedi soprattutto l'opera citata del Mathiessen, edizione italiana, pp.350-65 e 416-35¸ lo studio fondamentale di Marius Bewley, *The Complex Fate*, Londra, 1952; e alcuni interessanti ravvicinamenti nel libro di E.H. Davidson, *Hawthorne's Last Phase*, New York, 1949.

l'ambiguità, si uniscono nella sua opera ad una squisita percezione dei problemi di estetica e perfino di tecnica letteraria che travagliavano l'arte europea del suo tempo. Egli poté così costruire una sua individuale forma espressiva in grado di immettere nella coscienza letteraria europea quella problematica e quel metodo di manifestarla che erano stati fino allora patrimonio esclusivo della narrativa americana. È impossibile entrare in questa sede nel vivo della dibattutissima questione di Henry James. Si vuol qua solo additare la sua funzione di precursore di una rivoluzione nel campo della narrativa europea, funzione che egli poté svolgere proprio in quanto americano. E si vuol sottolineare l'origine americana di almeno uno (quello che ho chiamato il "metodo simbolistico") degli elementi che contribuirono alla rivoluzione verificatasi nella narrativa inglese nel secondo e terzo decennio di questo secolo, rivoluzione che di solito si riassume nei nomi di D.H. Lawrence, Dorothy Richardson, James Joyce e Virginia Woolf. Parlando di loro nella sua storia del romanzo inglese (che è di gran lunga la migliore sintesi critica apparsa sull'argomento), Walter Allen scrive:

> Nessuno scrittore più recente ha potuto permettersi il lusso di trascurare le scoperte di questi romanzieri. Il problema sta nel come unire tali scoperte ad un adeguato concetto di struttura. Nessuno è ancora riuscito a risolvere il problema su vasta scala, ma è proprio perché lo hanno risolto, almeno in parte, entro i limiti che si sono posti, che noi possiamo considerare Graham Greene, Joyce Cary, Elizabeth Bowen, Henry Green, Anthony Powell, L.P. Hartley, James Hanley e P.H. Newby fra i più significativi romanzieri inglesi viventi[13].

[13] W. Allen, *The English Novel: A Critical History*, Londra, 1954, p.329.

Le osservazioni di Allen ci riportano a L.P. Hartley, che è appunto uno dei romanzieri "post-rivoluzionari", uno di coloro che hanno cercato, dopo il radicale sovvertimento della forma narrativa, di trovare un *modus vivendi* fra il presente e il passato, di formarsi una struttura narrativa di compromesso nella quale esercitare il proprio talento di romanzieri. Hartley mi pare la chiara controprova dell'esistenza, di cui si parlava sopra, di un fattore di origine radicatamente americana nella nuova concezione della narrativa. Egli, come gli altri, una volta superata la fase acuta della crisi del romanzo, ha voluto riallacciarsi a forme tradizionali, ristabilire un ponte con il passato. Ora è avvenuto che, pur essendo egli scrittore di spirito profondamente inglese, e intento ad esprimere un mondo autenticamente inglese, la tradizione narrativa cui si è ispirato (forse inconsapevolmente) non è stata quella del grande romanzo inglese dell'Ottocento, ma una tradizione americana. Mi sembra che valga la pena di dedicare qualche pagina all'esame del suo caso, per il significato che esso ha non solo nei suoi confronti ma anche in quelli di diversi altri degli scrittori elencati da Allen, per i quali (per esempio Graham Greene o Henry Green) sarebbe possibile tentare un'analoga dimostrazione.

Nato nel 1895, ed educato a Harrow e a Oxford, Hartley deve aver sentito ben presto l'influenza della letteratura estetizzante del primo Novecento; e invero il suo primo racconto lungo o romanzo breve, *Simonetta Perkins* (1925), risente perfino nei titolo di quel gusto letterario, per quanto ironizzato. Fin dalla prima frase il tono fa pensare a

Firbank (un Firbank meno scaltrito e, come risulta dal seguito della narrazione, assai meno perverso):

> "Love is the greatest of all passions", Miss Johnstone read, "the first and the last". She lifted her eyes from the book, and they rested on the grey dome of Santa Maria della Salute, rising like a blister on the inflamed and suppurating stonework below...

Anche l'argomento può ricordare in qualche modo Firbank: una fanciulla di buona e ricca famiglia americana che si innamora di un gondoliere veneziano. Tuttavia non ci vuol molto prima di scoprire il vero modello che Hartley aveva prescelto, forse con intenzioni ironiche: Henry James. Miss Johnstone in *Simonetta Perkins* è una Daisy Miller sdrammatizzata e privata del suo alone patetico. Il racconto ha le esatte dimensioni delle *nouvelles* jamesiane (non solo *Daisy Miller,* ma *The Aspern Papers* che si svolge sullo stesso sfondo veneziano) e la protagonista è un chiaro ricalco, con i contorni attenuati, di quelle fanciulle americane al loro primo contatto con l'ambiente europeo, e particolarmente italiano, di cui sono popolati i romanzi di James, da *The Portrait of a Lady* fino a *The Wings of the Dove.* Si può pensare che la formazione stessa di Hartley nell'atmosfera del movimento estetizzante abbia suggerito l'avvicinamento a James che, a diritto o a torto, si iscriveva in quella corrente. L'influenza dello scrittore americano divenne poi una costante nell'opera di Hartley, sia stilisticamente (si vedano frasi come queste, non rare nei suoi racconti:

> 'No, you don't', he said. I didn't, nor, as he might have seen, was I in any condition to; but the formulation of this

> magnificent comprehensive negative riveted, so to speak, my fetters[14]);

sia nello studio psicologico dei suoi personaggi: i fanciulli protagonisti dei suoi maggiori romanzi, *The Shrimp and the Anemone* e *The Go-Between,* sono vicinissimi a quelli descritti da Henry James (valga per tutti l'esempio di *The Turn of the Screw*). Si direbbe anzi che Hartley abbia seguito James sulla via di una sempre maggiore concentrazione simbolica. Come il romanziere americano, nei suoi ultimi romanzi, andò spostando sempre più la narrazione sul suo secondo livello, quello dei simboli; così Hartley, dopo averli impiegati solo occasionalmente quali sottolineature emotive, in *The Go-Between* costruisce un intero romanzo intorno ad un gruppo di simboli. In tal modo egli risale, al di là di James, fino al complesso simbolismo hawthorniano[15].

In tal modo Hartley ha assorbito a poco a poco non solo il "metodo" tipico dei narratori americani (e non di quelli inglesi) della metà dell'Ottocento, ma anche la loro problematica morale. I problemi del male e del peccato sono divenuti i suoi problemi, mentre in *Simonetta Perkins* poteva ancora sorriderne attribuendoli soltanto alla mentalità puritana di Miss Johnstone, alla quale suggerisce questa meditazione (p. 90):

[14] L.P Hartley, "A Condition of Release" in *The White Wand*, Londra, 1954, p.85.

[15] Sulle affinità fra Hawthorne e l'ultimo James sul piano del simbolismo vedi il capitolo "*The Marble Faun* and *The Wings of the Dove*" nel già citato libro del Bewley, pp.31 segg.

> "If Hester Prynne had lived in Venice", she thought, "she needn't have stood in the pillory". For a moment she wished that Hawthorne's heroine could have found a country more congenial to her temperament.

Ad onta del tono scherzoso della citazione, vale la pena di osservare che l'unico libro che Hartley nomina nel testo del suo primo racconto è appunto *The Scarlet Letter.* E forse converrà commentare anche su un'altra frase di *Simonetta Perkins* (p. 92):

> in her ears, perhaps, defunctive music, the leave-taking of the gods she loved.

L'eco è tanto evidente che la si direbbe quasi un'allusione deliberata:

> Defunctive music under sea
> Passed seaward with the passing bell
> Slowly: the God Hercules
> Had left him, that had loved him well.

Ad onta dell'ampio trattamento che Venezia ha ricevuto nella letteratura inglese, Hartley si ricorda di un autore inglese soltanto per elezione, anzi, dell'unica poesia veneziana di T.S. Eliot, "Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar". E c'è da domandarsi se il gondoliere del racconto di Hartley, il cui tratto saliente è un incantevole sorriso, non sia parente di quel suo collega che troviamo nella stessa poesia di Eliot:

…The boatman smiles,
Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
To climb the waterstair.

E a proposito dei rapporti fra Hartley e Eliot, si può notare una curiosa corrispondenza. Si ricordi la scena iniziale di *The Shrimp and the Anemone* (1944), una scena veramente emblematica di tutto il romanzo, poiché in essa si configura il conflitto emotivo fondamentale nell'animo del suo piccolo protagonista:

> Eustace bent over the pool... he could still see the anemone. Its base was fastened to a boulder, just above the water-line. From the middle of the other end, which was below, something stuck out, quivering. It was a shrimp, Eustace decided, and the anemone was eating it, sucking it in. A tumult arose in Eustace's breast...

In *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), Eliot, a proposito delle esperienze emotive che divengono poi motivo di poesia, porta questo esempio (pp. 78-79):

> There might be the experience of a child of ten, a small boy peering through sea-water in a rock-pool, and finding a sea-anemone for the first time: the simple experience (not so simple, for an exceptional child, as it looks) might lie dormant in his mind for twenty years, and re-appear transformed in some verse-context charged with great imaginative pressure.

Sarebbe arrischiato pensare che Hartley conoscesse e ricordasse il brano di Eliot quando si accinse a scrivere il suo romanzo; ma è curioso osservare come i due scrittori, quasi

per inconsapevole affinità, abbiano impiegato la medesima immagine per descrivere una profonda e durevole emozione.

Questa ultima analogia ci ha forse condotto un poco fuori strada. Quel che si voleva notare era piuttosto il fatto che uno scrittore come Hartley, inglese per formazione e che nei suoi ultimi romanzi evoca con convinzione ed estrema sottigliezza ambienti e personaggi esclusivamente inglesi, si riallacci invece per metodi narrativi e stilistici, per analogie testuali, e perfino per la problematica morale, ad una tradizione caratteristicamente americana. È facile rendersi conto di come ciò sia potuto avvenire se si pensa al ponte gettato da scrittori come James e Eliot fra i due continenti e fra le due tradizioni. Questi due scrittori, ad esempio, sono fra le influenze stilistiche più scoperte che hanno agito sulla prosa di un altro romanziere, Henry Green. D'altra parte il problema del male e del peccato, eredità puritana così vigorosamente espressa da Hawthorne e Melville, ha ripreso, potremmo dire, cittadinanza inglese negli ultimi venti o trent'anni (forse da quando Eliot, nel 1927, si fece suddito britannico); ed ha trovato nel cattolico Graham Greene uno scrittore che lo ha riespresso in modi spesso derivati dallo stile realistico e *tough* di altri romanzieri d'oltre-oceano.

Così, mentre poco più di un secolo fa molti letterati americani, pur conservando nei loro scritti un sapore e un tono locali, attingevano modi e motivi dalla letteratura inglese (la letteratura-madre), oggi che anche in Inghilterra si riconoscono le caratteristiche del tutto autonome della tradizione letteraria americana, scrittori tipicamente inglesi impiegano modi e motivi che risalgono al pieno Ottocento americano.

(*Studi Americani*. 1. 1955)

Poesia inglese contemporanea

In questi ultimi mesi, per ragioni che è assai difficile vedere, si è andata acuendo una polemica sui meriti rispettivi di due culture profondamente affini, ma indubbiamente ora anche profondamente differenziate: la cultura inglese e la cultura americana. La polemica è vecchia quanto la coscienza della diversità fra le due culture di lingua inglese, ed è supremamente inutile; ma è soprattutto rattristante vedere da una parte le continue punzecchiature del *Times Literary Supplement* all'opera dei critici americani e dall'altra riviste americane autorevoli come la *Hudson Review* (e l'assai meno autorevole *American Scholar)* dare ampio spazio a malevoli "panorami" della situazione letteraria inglese. Sotto il titolo "The Minority Writer in England", Geoffrey Wagner *(The Hudson Review,* Autunno 1954) ci spiega per pagine e pagine come in Inghilterra sia ormai scomparsa quasi ogni traccia di cultura e di attività letteraria: i romanzi son poco più che fumetti senza illustrazioni e della poesia non mette conto neppure parlare. Per noi il tono di quell'articolo rievoca quello di tanti altri articoli che adornavano le terze pagine dei quotidiani italiani fra il 1937 e il 1942, e nei quali si parlava di una cultura inglese attenuata e fatiscente. Eppure da allora abbiamo scoperto l'esistenza di scrittori inglesi che avevano qualcosa da dire e da insegnare, anche se non molto.

Sarà meglio dunque cercare di osservare obiettivamente una situazione che certo non si può giudicare da testimonianze deliberatamente malevole come quella del Wagner, ma che d'altra parte, per prestare il fianco a simili attacchi, deve pure rivelare una qualche sua intima

debolezza. In verità, uscendo dalla polemica anglo-americana, e limitandoci al campo della poesia, troviamo opinioni non dissimili espresse da uno degli ingegni critici più notevoli dell'Inghilterra contemporanea, F.R. Leavis; quello stesso Leavis che nel 1932, con il suo libro *New Bearings in English Poetry,* aveva dato un contributo fondamentale alla comprensione della poesia contemporanea inglese ed alla speranza di un vero e proprio rinascimento poetico in Inghilterra. In quegli anni i giovani scoprivano con quello che potrebbe chiamarsi un compiaciuto stupore, di aver fra loro molti freschi ingegni genuinamente poetici, e degni di seria considerazione. Fu in quel periodo, che accanto al libro del Leavis andarono a porsi quelli di Cecil Day Lewis (*A Hope for Poetry,* 1934), di David Daiches (*New Literary Values,* 1936), di Louis MacNeice (*Modern Poetry,* 1938). Tutti libri che sottolineavano la novità, la modernità, la speranza della poesia inglese contemporanea in una sua fase rivoluzionaria che aveva avuto in Thomas Hardy, G.M. Hopkins e Wilfred Owen i suoi precursori e in Eliot, W.H. Auden e nei coetanei di quest'ultimo i suoi nuovi esponenti.

In vista dell'entusiasmo e delle promesse di venti anni fa, vale la pena di riferire abbastanza per esteso l'opinione odierna del Leavis, espressa in una lettera pubblicata dall'ultimo numero di *The London Magazine* (Marzo 1955, pp.77-83), nella quale si cita il caso di Auden come tipico di tutta la poesia scritta "dopo il 1932"):

> Il fatto di essere 'arrivato' tanto rapidamente, il fatto che la presunzione divistica dell'eroe di un cenacolo studentesco sia stata considerata alla stregua dello splendore creativo di un grande poeta, il persistente mancato

> raggiungimento della maturità: tutte queste cose sono chiara indicazione di un impressionante declino nei criteri di valutazione. Soltanto un pubblico di lettori coerenti, colto e influente, un pubblico capace di reagire con intelligenza e di far sentire la sua reazione, può assicurare l'esistenza di tali criteri in modo che il critico possa far ricorso ad essi... Una delle caratteristiche più gravi della storia letteraria contemporanea è che tale pubblico non esiste più. Ciò si manifesta nella difficoltà di fondare e mantenere in vita un qualsiasi organo critico serio; si manifesta nella tipica incertezza di tono nei versi di Auden, che sembrano offrirsi a un pubblico *pubblico,* eppure confondono quel pubblico con un Gruppo, con una chiesuola... Il successo di Auden è stato esiziale per quel tanto di talento che egli forse aveva, e la sua carriera illustra le conseguenze per la letteratura di uno stato di cose in cui la naturale tendenza di un piccolo mondo letterario alla moda ad imporre le sue valutazioni sociali-personali come se fossero frutto di seria critica rimangono incontrollate....

Leavis prosegue sullo stesso tono, considerando tutta la letteratura inglese contemporanea come dominata da una piccola cricca priva di seri criteri di valutazione, e deplorando la fama raggiunta da scrittori come Dylan Thomas e Graham Greene, Christopher Fry e l'Eliot delle ultime opere drammatiche (questi sono gli esempi che cita, ma chiaramente la sua condanna si estende a tutti gli scrittori operanti nell'ultimo ventennio).

Conviene chiedersi ora fino a qual punto il dominio di una minoranza ha soffocato lo sviluppo di personalità poetiche autentiche in questi venti anni, e fino a qual punto la minoranza critica non sia costituita proprio dal Leavis stesso e dal gruppo da lui raccolto intorno alla sua coraggiosa rivista, *Scrutiny,* scomparsa qualche anno fa.

Vediamo dunque quali erano i poeti che incominciavano ad emergere fra il 1930 e il 1940, a parte quelli del gruppo di Auden, i cui nomi sono noti a tutti. In un poscritto aggiunto all'edizione del 1936 della sua *Hope for Poetry,* Day Lewis ci parlava di George Barker, Dylan Thomas, Clifford Dyment, David Gascoyne, aggiungendo che "il più promettente sembra Barker". In effetti, fra i quattro l'affermazione maggiore è stata quella di Thomas; altri sono finiti invece nelle secche delle due "scuole" surrealista e apocalittica, che hanno avuto assai breve vita intorno al 1940. Nuove raccolte di poesia di una certa consistenza si sono andate pubblicando (mai si sono venduti tanti libri di versi come nel periodo 1942-46), nuovi nomi si sono venuti aggiungendo alla lista. A poco a poco una distinzione si è andata creando fra le generazioni: i più anziani hanno raccolto in singoli volumi tutta la loro opera, ed è comparsa tutta una serie di *Collected Poems* dei vari poeti, che testimonia se non altro l'abbondanza della produzione poetica dal 1920 in poi da parte di un gruppo notevole di personalità tutte singolarmente individuabili, tutte, appunto, in grado di presentare fiduciosamente la testimonianza di una vita che trovava la sua ragione nella poesia. Testimonianze offerte quando ancora l'attività di questi poeti si va svolgendo, e i loro *Collected Poems* avranno perciò bisogno di molti supplementi per le loro opere successive. Fra questi poeti che hanno già pubblicato raccolte complessive della loro opera sono ormai Robert Graves, Herbert Read, Roy Campbell, Edwin Muir, W.H. Auden, Louis MacNeice, ai quali si sono aggiunti ora Stephen Spender (*Collected Poems*, Londra, Faber, 1955) e Cecil Day Lewis (*Collected Poems*, Londra, Hogarth Press-Cape, 1955). Ecco la

generazione "anziana"; che sia ancora attiva lo dimostra (cito l'esempio più recente) la serie degli *Ariel Poems,* specie di grossi biglietti di auguri natalizi contenenti ciascuno una poesia, dei quali l'editore Faber & Faber ha ripreso la pubblicazione in occasione dell'ultimo Natale, dopo una sospensione di più di vent'anni. Date le circostanze della pubblicazione — l'occasione augurale, il tono almeno vagamente religioso o metafisico che si richiede a queste composizioni — esse costituiscono una spccie di "accademia minima" alla quale possono accedere soltanto coloro che siano ormai riconosciuti maestri della versificazione, poeti laureati *honoris causa.* La serie del Natale 1954 comprende infatti poesie di Walter De La Mare, T.S. Eliot, Edwin Muir, Roy Campbell, Auden, Spender, Day Lewis, MacNeice: i soliti nomi, che ci parlano con voci già note; ciascuno con il suo linguaggio che è (qua dobbiamo dar ragione a Leavis) fin troppo *suo,* come quello di celebri attori che si esibiscono a turno in brevi numeri caratteristici per una serata di beneficenza. Un'eccezione, a dire il vero, c'è: lo *Ariel poem* di Louis MacNeice (*The Other Wing*) rivela una nuova freschezza e una raggiunta maturità di pensiero e di stile, che sa conferire unità e vigore a un sapiente e complesso gioco di immagini. Ma il caso di MacNeice è isolato. Se dovessimo giudicare la poesia inglese contemporanea dagli *Ariel Poems* dovremmo davvero concludere melanconicamente che essa è dominata da un piccolo gruppo che, pur contenendo personalità notevoli, è così chiaramente definito da impedire un giudizio che non sia ripetizione di cose già dette da anni ed anni.

Tuttavia, accanto a questa generazione più anziana, e accanto ai giovani che riescono a pubblicare solo qualche

poesia qua e là (più spesso in *Botteghe Oscure* che nelle riviste inglesi) o qualche volumetto di una ventina di pagine di versi, vi è la generazione di mezzo, quella che potremmo chiamare dei contemporanei di Dylan Thomas; contemporanei non per data di nascita ma per data di pubblicazione delle prime opere, fra il 1935 e il 1945. È proprio l'esistenza di questa generazione di mezzo che critici come il Leavis, o i polemisti delle riviste americane, mettono in questione. Con l'instaurazione di Auden e compagni, essi dicono sostanzialmente, ogni criterio di discriminazione critica è scomparso, e con esso è scomparsa la poesia. Ci sembra giusto dunque, individuare gli appartenenti a questa generazione di mezzo, per vedere se essi abbiano dato e diano autentica poesia, I poeti di cui parliamo son quelli che ancora non hanno pubblicato volumi di *Collected Poems,* ma che hanno già dietro di sé più d'una ampia raccolta di versi. Una scorsa alla lista dei volumi di poesia pubblicati in Inghilterra nel 1954 ci indica già tre nomi che possono includersi appunto in questa categoria e in questa generazione: George Barker, Vernon Watkins e Norman Nicholson. È appunto di loro che vogliamo occuparci ora individualmente poiché, anche se sia opportuno parlare di generazioni e di tendenze generali, quel che conta in ultima analisi è sempre la singola personalità poetica considerata nei risultati individuali raggiunti. Dato che il discorso si è già fatto lungo per questa volta parleremo soltanto dei primi due dei poeti nominati, riservandoci di fare in un articolo successivo un più lungo discorso su Norman Nicholson, e di arrivare a qualche conclusione di carattere più generale.

I nomi sia di George Barker che di Vernon Watkins sono stati più volte fatti in congiunzione con quello di Dylan

Thomas. Vernon Watkins, gallese come Thomas, era legato a lui da una lunga amicizia personale, sebbene sia difficile scorgere influssi reciproci nelle opere rispettive. George Barker sembrò invece fin da principio seguire una tecnica compositiva, per quel che riguarda la scelta e l'impiego delle parole e delle immagini, molto simile a quella del poeta scomparso. A dire il vero anche in questo caso le affinità erano solo apparenti; mette conto piuttosto ricordare come, fra i poeti della generazione di cui ci stiamo occupando, fosse appunto anche Thomas, sulla cui qualità di poeta ci sembra che possano sorgere ben pochi dubbi, ad onta delle opinioni già citate del Leavis al suo riguardo.

1. - *George Barker.*

Il volume di George Barker uscito l'anno scorso è *A Vision of Beasts and Gods* (Londra, Faber, 1954). Dalle parole di Day Lewis che abbiamo citato prima si comprende come i suoi primi versi avessero suscitato grandi speranze. Ma dieci anni dopo Stephen Spender (*Poetry Since 1939,* Londra, 1946) si mostrava più cauto: "George Barker è un altro poeta ubriacato dalle parole. Ma il suo caso è molto diverso da quello di Dylan Thomas. Thomas mi sembra padrone delle parole... uno scrittore di grande vigore intellettuale. Ciò non si può dire di Barker, che è essenzialmente uno scrittore ingenuo e goffo, incerto dei significati, spesso ipnotizzato da parole e idee che comprende solo imperfettamente, ma con una certa potenza visionaria che spesso incatena l'attenzione".

Sometimes the punts in summer on the rivers,
Gliding like dancers over the slovenly waters,

Saw as they traced their way among the shallows
Images under them pinned in a cage of shadows
Struggling to catch the eye. It was the future.
[A volte d'estate le imbarcazioni sui fiumi, / scivolando come ballerine sulle acque pigre, / videro nel tracciarsi la via sulle acque basse / immagini sotto di loro chiuse in una gabbia di ombre, / che cercavano di richiamar l'attenzione. Era il futuro.]

Sono versi di una poesia ("Secular Elegy – II") che risale a molti anni fa: è compresa infatti nella raccolta *Eros in Dogma,* del 1944; ma sono fra i più adatti a dare la misura dei risultati poetici che Barker sa e può raggiungere. L'immagine delle leggere imbarcazioni e della loro ombra sul fiume è resa attraverso un sapiente tessuto di suoni liquidi e di vaghe assonanze, che bene esprimono in ultima analisi il senso di mistero che il poeta intendeva creare. Barker possiede in alto grado il senso dei valori fonici delle parole, della loro colorazione musicale, e forse, se rimanesse su questo piano di puro impressionismo verbale sarebbe in grado di comporre preziosissime variazioni su temi e immagini delicate e tenui. Ma l'ultimo dei versi citati basta a indicarci quale sia la sua ambizione e la sua debolezza. L'identificazione delle vaghe immagini riflesse nel fiume con "il futuro" appare subito forzata, non necessaria e imprecisa. Il tentativo costante di Barker di intellettualizzare i dati reali risulta in inutile enfasi e ancora più spesso, come vedremo, in inutile oscurità. Sta di fatto che la sua ispirazione è singolarmente povera di motivi, rispondendo solo all'impulso di fugaci sentimenti suscitati da episodi esteriori o da personali impressioni. È insomma un'ispirazione cronachistica e autobiografica piuttosto cruda, che il Barker cerca di universalizzare non tanto

approfondendone gli elementi di nativa emozione, quanto cercando di trasferirla su un piano di astrazione intellettuale attraverso una faticosa concettosità. In un'altra poesia della raccolta *Eros in Dogma* troviamo ad esempio quest'altro sfogo sentimentale-autobiografico che cerca goffamente di trasformarsi in emblema:

Leaning in the evenings, I live
Between a dream and a tear;
The dogs of memory, howling, shall
Mourn on the steps of the heart.

[Chino, le sere vivo /fra un sogno e una lacrima; / I cani della memoria, ululando, faranno / lamento sulle soglie del cuore.]

Eppure questa stessa poesia, in cui lo sforzo "immaginifico" risulta ancora una volta in una vuota enfasi, contiene una immagine di per se stessa quanto mai viva e visivamente pittoresca:

The forked lightning, knocking
Its golden legs across the sky.

Barker è dunque poeta di brevi felicità tutte esteriori. Ma la sua preoccupazione è invece quella di dare un'impressione di grande vigore (soprattutto intellettuale) racchiuso in elaborate forme metriche chiuse (quartine, ottave, sonetti ecc.) che dovrebbero accentuare quel vigore con la rigidezza della loro struttura, e creare una continua tensione fra l'impeto naturale della parola e la costrizione degli schemi in cui sono racchiuse. Tale preoccupazione è più che mai evidente nelle poesie contenute nell'ultimo volume del Barker, e soprattutto in quella "Letter to a Young

Poet" che potrebbe considerarsi un poco come la sua *Ars Poetica:*

I speak of the whispering gallery
Of all Dionysian poetry
Within whose precincts I have heard
An apotheosis of the word

As down those echoing corridors
The Logos rode on a white horse...

From those lyrical waterfalls rise
Words that bring rainbows to the eyes
And memories called up from the ground
Smile to see their blood around.

There is a spirit of turbulence
Inhabiting the intelligence
Determined always to impose
Another reason on the rose

Another cause upon the creature
Than the privilege of its nature;
A handcuff and a history
Upon all natural mystery

And this turbulent spirit starts
That insurrection in our hearts
By which the laws of poetry
Are broken into anarchy...

[Parlo della galleria piena d'echi / di tutta la poesia dionisiaca / nella cui chiostra ho udito / un'apoteosi della parola / quando lungo quegli echeggianti corridoi / il Logos cavalcava su un cavallo bianco.../ Da quelle liriche cascate sorgono / parole che

suscitano arcobaleni alla vista / e memorie evocate dal terreno / sorridono nel vedersi circondate dal loro sangue. / V'è uno spirito turbolento / che abita l'intelligenza / deciso sempre ad imporre / una diversa ragione alla rosa, / una diversa causa alla creatura / che non sia il privilegio della sua natura, / manette e storia / a ogni mistero naturale /- e questo spirito turbolento promuove / quell'insurrezione nei nostri cuori / per cui le leggi della poesia / sono infrante nell'anarchia...].

Abbiamo voluto citare abbastanza estesamente questa poesia perché essa può dare meglio di qualunque altra un'idea delle qualità e dei difetti di Barker, della sua tecnica compositiva come dei suoi principi teorici e della sua formazione culturale - in fondo anche perché è fra le migliori del volume. Barker parte dunque (come Thomas e come tanti altri poeti recenti) dalla parola e dall'immagine – "the Logos rode on a white horse" - ma è deciso a imporre un nuovo ordine, "manette e storia", su queste "cascate liriche". Il nuovo ordine tuttavia, che è chiaramente per il Barker ordinamento metrico, forma poetica chiusa, legge stilistica, deve essere di per se stesso anarchico oltre che intellettuale, deve aver origine in "a spirit of turbulence inhabiting the intelligence".

Esposta in questi termini la poetica di Barker è facilmente riconoscibile come una ennesima variazione di quelle teorie che hanno portato all'astrattismo in pittura e al dodecafonismo in musica: sovvertimento delle forme tradizionali partendo dalla singola nota, dalla singola linea, dalla singola parola, per ricostruire entità estetiche diversamente organizzate, con tutto un nuovo gioco di corrispondenze e di simmetrie, differente ma non meno rigoroso di quello tradizionale, tanto da poter essere

giustamente definito classicista. Barker è appunto un classicista in questo senso. Basta guardare anche le quartine citate ora, che sono certo, dato il tono "didascalico" della poesia, fra le meno impegnate: è un gioco continuo di dissonanze e contrasti ritmici e logici, conciliati soltanto attraverso la sovrapposizione di una solida e geometrica armatura di meccaniche corrispondenze di suoni sillabici. A un certo punto le parole e le immagini non sono più, come il poeta crede, le vere scaturigini della sua poesia, ma contano soltanto in quanta componenti, sfaccettature di quell'astratto prisma che è il componimento nel suo insieme. Per questo ci sembrano tutt'altro che vere le affermazioni del Barker nella sua poesia dedicata a Dylan Thomas ("At the Wake of Dylan Thomas"):

if this poem speaks
A crown of joy or courage among cold rocks,
It is his spirit that animates my language.

[Se questa poesia parla / una corona di gioia o di coraggio fra fredde pietre, / è il suo spirito che anima il mio linguaggio.]

Anche Thomas, è vero, partiva dalla singola parola, appresa sensuosamente più che razionalmente, e dalla singola immagine generatrice di una serie infinita di altre immagini: ma lo spirito che animava la sua poesia, quello spirito di cui parla Barker, era ben diverso. Come avemmo occasione di osservare altra volta (*Spettatore Italiano,* dicembre 1953), parole e immagini si facevano per lui vive di vita propria, non pedine di un gioco cerebrale, ma interpreti del vario e sovrabbondante movimento dei sentimenti e dei sensi. Perciò pensiamo che Barker abbia più

ragione quando crede di non averla e usa deliberatamente una formula retorica, alla fine della stessa poesia:

> But his ghost puts by this poem and goes down,
> Shaking its locks loudly into the dark,
> And every word of the tongue follows him proudly.

[Ma la sua ombra (di Dylan Thomas) respinge questa poesia e, / altamente scotendo i suoi riccioli, scende nelle tenebre, / ed ogni parola della lingua alteramente lo segue.]

Versi, questi, quanto mai significativi perché dimostrano come direttamente l'intellettualismo di Barker, con la sua già notata enfasi retorica, si ricolleghi alle forme classicistiche o neo-classiche dell'ultimo Settecento; non sembra qua di sentire una eco di certi versi di Vincenzo Monti?

Il difetto fondamentale della poetica di Barker è però un altro: quello di ignorare completamente le motivazioni interiori della poesia, preoccupandosi solo di costruire preziosi prismi verbali. Nel vuoto di pensiero e di sentimento che viene così a formarsi possono allora trovar ospitalità risaputi concettini estetizzanti (si vedano le quartine "On the Death of Manolete", che sono un modello di perizia formale), o pseudo-metafisici ("Epithalamium for Two Friends"), un nietzschianesimo da orecchiante (la citata definizione della sua poesia come "dionisiaca" è significativa) o freddure che ricordano la prima maniera di Auden. È un difetto che nessuna ricchezza e sapienza retorica può compensare. Dovremo dunque, nei confronti di Barker, denunciare una deficienza di sentimento autenticamente poetico; ma dovremo d'altra parte riconoscergli una precisa personalità come coerente e intransigente espressione di quell'astrattismo classicista che,

a diritto o a torto, è emerso già da tempo nella letteratura europea.

2. - *Vernon Watkins.*

So the green Earth is first no colour and then green.
Spirits who walk, who know
All is untouchable, and, knowing this, touch so,
Who know the music by which white is seen,
See the world's colours in flashes come and go.
The marguerite's petal is white, is wet with rain,
Is white, then loses white, and then is white again
Not from time's course, but from the living spring,
Miraculous whiteness, a petal, a wing,
Like light, like lightning, soft thunder, white as jet,
Ageing on ageless breaths. The ages are not yet.

[Così la verde terra prima non ha colore e poi è verde. / Gli spiriti che vanno sulla terra, che sanno / che tutto è intoccabile, e, sapendolo, toccano, / che sanno la musica mediante la quale si vede il bianco, / vedono i colori del mondo andare e venire in sùbiti bagliori. / Il petalo della margherita è bianco, è umido di pioggia, / è bianco, poi perde il suo biancore, e poi è di nuovo bianco, / non secondo il corso del tempo, ma dalla viva sorgente, / miracoloso candore, un petalo, un'ala, / come luce, come lampo, sommesso tuono, bianco come ambra nera, / che invecchia di aliti senza età. Le età non sono ancor nate.]

Anche di questa, che è la terza strofa di "Music of Colours: The Blossom Scattered", da *The Death Bell* (Londra, Faber, 1954), l'ultima raccolta di poesia di Vernon Watkins — anche di questi versi si potrebbe dire che sono tutti un tessuto di corrispondenze verbali chiuse in un sapiente ed elaborato schema prestabilito. E si potrebbe dire

anche che questa poesia è piena di echi: dalla Bibbia a Donne, dai simbolisti (la musica dei colori) a Eliot. Un recensore americano (R.W. Flint, nella *Partisan Review,* nov.-dic. 1954) nominava addirittura, a proposito delle poesie di Watkins, Wordsworth, Hölderlin, Hopkins, Thomas e l'ultimo Eliot. E tuttavia l'impressione che ne riportiamo è affatto diversa da quella lasciata dagli abili giuochi intellettuali di Barker. L'abilità e la coscienza di tale abilità, c'è: ma non rimane fine a se stessa.

In verità il gioco non è più di dissonanze deliberate incluse in simmetrie prestabilite, ma piuttosto di rispondenze verbali disposte in un arabesco suggerito dal movimento stesso del sentimento e dell'immaginazione. Si istituisce così un gioco di contrasti e di echi che trova una sua intima motivazione nel problema che è alla base di tutte le poesie di Watkins, e che è la fonte prima delle sue immagini: l'indagine della misteriosa fusione degli opposti. Le poesie di Watkins sono variazioni su un tema, ma il tema è così ricco da permetterne infinite e da sostanziare i suoi versi di quella emozione che li rende poesia. Così mentre Barker, partendo da un astratto concetto di poesia riesce solo a produrre esercitazioni formali, Watkins, partendo da una esercitazione formale (le variazioni su un tema) arriva alla poesia. Il tema, come si diceva, è quello della conciliazione e identificazione reciproca di elementi contrastanti: bianco e nero, come nei versi citati (*white as jet*)*;* luce e tenebre:

I have lost the light of day
If once I have lost that dark

(da "The Dead Shag"); immobilità e movimento, come negli ultimi versi di "Music of Colours", ove tre di queste immagini contrastanti si fondono e si conciliano:

So still, so moving, joy sprung of despair,
And the two feasts, where light and darkness meet;

passato e futuro; tutti adombramenti di un rapporto fondamentale che è quello fra tempo e eternità.

Tema, come si vede, tutt'altro che nuovo - ed è per questo che i critici possono scoprire infiniti rapporti fra Watkins e i poeti del passato (è strano anzi che, ora che comincia finalmente a essere nota in Inghilterra la poesia del Leopardi, nessuno abbia pensato a ricordare "L'infinito"). E d'altra parte Watkins lo riscopre con un linguaggio che è veramente suo, che riesce a farci partecipi della sua altissima concezione della poesia, quale si esprime in uno dei suoi migliori componimenti, "A Book from Venice"; non possiamo attenderci da lui una esposizione intellettualmente elaborata della sua poetica, come da Barker, ma solo un'intuizione suggerita dalla lettura di una edizione di Dante e Cavalcanti stampata a Venezia:

How have you chained me, with the voice of exile
Evoking the centuries, vanished like gondolas,
Gone with the sea-flash, inconstant, brilliant,
Printing on aether

Praise of linked sounds, particular creation,
Spun of pure glory, labyrinth of stillness
Carrying all secrets to their final cadence,
Ageless as morning.

[Come mi avete incatenato con la voce dell'esilio / evocatrice di secoli svaniti come gondole, / spariti col lampo marino, incostanti, scintillanti, / che stampano sull'etere // lode di suoni affini, speciale creazione, / tessuta di pura gloria, labirinto d'immobilità, / che tutti i segreti conduce alla loro cadenza finale, / senza età come il mattino.] (Traduzione di Salvatore Rosati, da *Botteghe Oscure,* II, 1948, ove la poesia apparve per la prima volta).

La poesia dunque, per Watkins, è un "labirinto d'immobilità" al di fuori del tempo, è appunto il momento di congiunzione e di riconciliazione fra il tempo e l'eternità; anzi, come dice in un'altra poesia ("Taliesin in Gower") è *the unpassing moment's arrested glory,* lo splendore di quel momento. Questa, come si vede, non è certo una formula per la composizione di poesie, e non potrà servire da precettistica per una nuova scuola o corrente poetica. In verità Watkins è al di fuori di tutte le scuole, e forse per questo viene regolarmente classificato fra i "regionalisti" o i "provinciali" (vedi ad esempio *Poetry since 1939* di Spender e la già citata recensione del Flint). Denominazioni, queste, che fanno pensare ai modesti celebratori del paesaggio e delle amenità locali, o a popolareschi bardi semi-dialettali. Ciò non è affatto vero nel caso di Watkins. Qualche volta paesaggi marini del suo Galles emergono dai suoi versi, e qualche volta, soprattutto nelle bellissime "Ballate" che formano la seconda parte di questo suo volume, affiora un accento popolare (ma che nella "Ballad of the Trial of Sodom" è più vicino a quello degli *spirituals* negri che non al folklore gallese); ma la sua poesia supera, o meglio ignora, i confini regionali ed è più familiare con i miti di Leda, di Niobe, di Danae, di Andromeda o di Arianna, che non con le leggende della sua patria. Il regionalismo sembra piuttosto

una categoria di comodo inventata da antologisti e classificatori per catalogare quei poeti non assegnabili a nessuna scuola. Vernon Watkins è un poeta che rientra nella grande corrente della poesia inglese senza aggettivi, e che ha assorbito gli insegnamenti e le influenze dei poeti di quattro secoli (fino a Hopkins, a Eliot e a Thomas), facendoli suoi e riesprimendoli con un accento personale. Se proprio volessimo avvicinarlo ad uno dei suoi predecessori, penseremmo a Yeats, ad onta delle profonde differenze di pensiero, di fede e di ambiente, per quel suo modo di trasformare miti e leggende in nuove visioni sensuose, che a loro volta divengono nuovi simboli sempre cangianti di una personale mitologia. Basterà un esempio (da "The Turning of the Stars"):

There is a moment when Apollo's tree
Is Daphne still. The Past is not the Past
But wound within a ring
So finely wrought,
It knows each path and avenue of thought.

[V'è un momento in cui l'albero di Apollo / è ancora Dafne. Il Passato non è Passato / ma avvolto in un anello / così finemente lavorato / da conoscere ogni sentiero e viale del pensiero].

Il movimento dei primi versi è yeatsiano, e così pure la transizione dal mito al simbolo e il senso del tempo. Ma la somiglianza cessa a questo punto.

A voler continuare su questa strada, del resto, si arriva soltanto a ridurre la personalità di un autore a un gioco di filtri, di echi e di derivazioni. Mentre quel che conta è di riconoscere che Vernon Watkins è un poeta.

(*SI.* VIII.3 Marzo 1955)

Norman Nicholson e altri poeti inglesi

Nella sua prima raccolta di poesie, *Five Rivers* (1944), Norman Nicholson indicava chiaramente fin dalla prima pagina il paesaggio entro il quale i suoi versi si sarebbero mossi: la regione dei Laghi in Inghilterra, la sua terra natale, quella stessa regione che vien considerata la culla della poesia romantica inglese. (Ma converrà osservare che l'etichetta di "poeti leghisti" applicata a Coleridge, Wordsworth ecc. la si trova assai più usata in Italia che non da parte degli inglesi, per i quali questi poeti sono semplicemente i primi grandi romantici). Era inevitabile dunque che Norman Nicholson venisse immediatamente classificato sotto l'insegna del regionalismo, con due ulteriori definizioni che ne circonscrivevano ancor più la personalità poetica: la presenza di Wordsworth come suo nume tutelare, e l'ispirazione dichiaratamente religiosa della sua poesia — ispirazione questa che si era già ampiamente rivelata in una antologia che egli aveva curato (*Anthology of Religious Verse*), nella sua raccolta di saggi *Man and Literature* e nel suo curioso romanzo *The Fire of the Lord* (1944), ambientato anch'esso nella regione dei Laghi e i titoli dei cui capitoli non sono altro che date dell'anno liturgico.

Questi confini così chiaramente definiti, questa facilità nello stabilire i punti di riferimento entro i quali il poeta si muove, sono spesso fatali, poiché indicano non tanto le caratteristiche individuali che lo differenziano dai suoi contemporanei, quanto la ristrettezza dei suoi interessi, che lo rendono prigioniero di uno schema e menomano quella libertà e universalità che sono essenziali alla vera poesia. I

temi trattati da Nicholson sono anch'essi facilmente enumerabili: la costante presenza di Dio, il senso della natura e del paesaggio naturale, la violazione della purezza della natura da parte dell'uomo e della macchina in una civiltà industriale che, per il Nicholson, è la peggiore barbarie; e infine la possibilità di una rigenerazione attraverso la fede e un più stretto contatto con la miracolosa realtà della Creazione.

Eppure Norman Nicholson in dieci anni ha già pubblicato tre drammi in versi e altre due raccolte di poesie, l'ultima delle quali è appunto dell'anno scorso: *The Pot Geranium* (Londra, Faber & Faber, 1954). E, ad onta dei limiti di cui si parlava, nessuno di questi libri appare un'inutile ripetizione di cose già dette; al contrario, ciascuno di essi è la conferma di una vocazione e di una natura genuinamente poetica. Il Nicholson raggiunge questi risultati non solo grazie all'assoluta fedeltà alla sua ispirazione (cosa, questa, che potrebbe portarlo ad una certa monotonia), ma soprattutto grazie alla conquista di una forma e di una tecnica espressiva che può veramente chiamare sua. Forma che era sua fin dall'inizio, come possono dimostrare i seguenti versi di "Wales", poesia contenuta nella sua prima raccolta:

Walking on the step of the shingle, here
Where the curlew follows the scallop of bay
And halts and prods the sand,
Looking beyond the cormorant's thoroughfare,
Beyond the drift and dip of the sea,
I saw the hills of Wales like stone clouds stand.

[Camminando sul gradino di ghiaia, qui, / dove il chiurlo segue il festone della baia / e si ferma e fruga nella sabbia, / guardando

oltre la rotta del cormorano, / oltre la deriva e il tuffo del mare, / ho veduto le colline del Galles ergersi come nubi di pietra].

Non vi sono qua vistosi giochi di allitterazioni e assonanze, né sapienti costruzioni metaforiche, né complicati schemi prosodici; v'è invece una fitta ma agevole trama di corrispondenze di suoni e di sensi, una scelta precisa e felice dei vocaboli, e un ritmo sostenuto ma non forzato. È appunto il linguaggio personale di Norman Nicholson, linguaggio che in qualche modo si avvicina a quello di Montale, non solo per le affinità dei paesaggi e delle marine descritte, ma per la scelta stessa delle parole, e delle immagini — di una chiarezza aspra e vetrosa, eppur disposte con sinuosa e insinuante felicità —, e per il trattamento delle variazioni ritmiche. La somiglianza fra i due poeti è tanto più marcata (eppure non so che Nicholson conosca alcuna poesia di Montale) in quanto si estende anche ad alcune costruzioni sintattiche, predilette da entrambi. Un esempio basterà. Ecco alcuni versi di "Song by an Estuary", dalla sua seconda raccolta, *Rock Face* (1948):

If the wind dints the pool
Like a hand pressed on flesh;
If the gull crimps the sand
With three-twigged feet; if the cool
Tides of light ebb back from the eyes...
Oh let the tides of the sky, the tides
Of the heart, flow up the shores,
Filling the moment as a fog of stars
Poured in a basin of rock...

[Se il vento intacca lo specchio d'acqua / come una mano premuta sulla carne; / se un gabbiano spiegazza l'arenile / con trifide zampe; se i tepidi / fiotti di luce rifluiscono dagli occhi... / O,

lascia che i fiotti del cielo, i fiotti / del cuore, rifluiscano sulle arene / colmando l'attimo come nebbia di stelle / riversata in una cavità di roccia...]

Quante volte ritroviamo in Montale — a parte le precise e minute notazioni descrittive — questa serie di "se" intesa a creare un indefinibile incanto che sarà poi risolto alla fine in invocazione o rammarico? si guardino per esempio "Carnevale di Gerti" (Se la ruota s'impiglia nel groviglio / delle stelle filanti ed il cavallo / s'impenna tra la calca, se ti nevica / sui capelli e le mani un lungo brivido / d'iridi trascorrenti...) o uno dei *Mottetti:* "Il ramarro, se scocca / sotto la grande fersa / dalle stoppie — / la vela, quando fiotta / e s'inabissa al salto / della rocca — / il cannone di mezzodì / più fioco del tuo cuore / e il cronometro se / scatta senza rumore /e poi? Luce di lampo / invano può mutarvi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo". Poesia questa in cui la rapida sequenza di immagini e di impressioni momentanee suscita lo stesso senso di sospensione del tempo che il Nicholson riesce a creare nei suoi versi citati.

Non vorremmo che questo insistito confronto con Montale desse l'impressione di una stretta analogia di temi fra i due poeti. Nicholson ritorna continuamente a motivi di carattere apertamente religioso, che Montale invece mai sottolinea. Il confronto deve servire invece a indicare come il Nicholson ben di rado si abbandoni a quella maniera "metafisica" che ha avuto un'influenza così pervasiva sulla poesia inglese contemporanea, e preferisca piuttosto quelle immagini naturali concrete e quella lucidità descrittiva che sono più vicine a certa poesia italiana che non a quella dei suoi compatrioti. Un linguaggio che, come si diceva, è personale: lontano da quello degli altri poeti della sua

generazione. Si guardino ad esempio i versi citati nel numero precedente dello *Spettatore* dalle opere di altri due poeti appartenenti alla sua stessa generazione, George Barker e Vernon Watkins; entrambi creatori individuali (anche se i risultati raggiunti dal secondo ci sembrino assai superiori a quelli del primo), eppure assai distanti dai modi del Nicholson. Questi ultimi sono così individuali che egli appare meno felice appunto ogni volta che cede alle suggestioni e agli esempi della poesia contemporanea tanto affezionata alla concettosità e alle complicazioni verbali para-metafisiche o simboliste. Ecco infatti le forzature di "Millom Old Quarry" (*The Pot Geranium,* p. 12):

> Nor did it seem a paradox to one
> Who held quarry and query, turf and town,
> In the small lock of a recording brain.

e delle varie poesie (pp.37-40 della stessa raccolta) che ambiscono ad una interpretazione metafisica dell'universo. In un solo caso questa vena secondaria del Nicholson ha dato un risultato del tutto positivo, ossia nella poesia "For All Sorts and Conditions", modellata sul metafisico secentesco George Herbert. Questa poesia non è una mera esercitazione formale, una esibizione di abilità tecnica e imitativa; la forma herbertiana è stata scelta in quanto il sentimento, o meglio la fede, che anima la poesia è identica a quella che ispira le migliori liriche dello Herbert. È una forma cioè connaturata al sentimento da esprimere e non imposta dal di fuori. Ed è per questo che "For All Sorts and Conditions" conserva tutta la sua carica emotiva pur essendo così interamente calata in uno schema secentesco.

Ora, con questo esempio sott'occhio, e tenendo presente quanto si è detto della diversità del linguaggio di Nicholson da quello dei suoi contemporanei, si potrebbe pensare che egli abbia adottato in genere forme tradizionali, si sia sottratto, almeno dal punto di vista stilistico, al suo tempo, come avviene per tanti poeti minori che con piena onestà seguitano ad usare le parole e i modi delle generazioni poetiche fiorite cinquanta e cento anni prima di loro. Tale impressione sarebbe sbagliata. La lingua e le immagini del Nicholson sono del nostro tempo, ma i vaghi echi che pur si trovano in lui della dizione di un Eliot o di un Auden, sono del tutto assorbiti e assimilati nel suo linguaggio. Si consideri ad esempio "A Turn for the Better", dalla sua ultima raccolta:

> Now I Joseph was walking, and I walked not,
> Between the allotments on a December morning...

Il primo verso è una citazione biblica, ma essa è usata in una maniera che è tipica a T. S. Eliot: trasferita al tempo presente in un meschino paesaggio suburbano. Ma tutta questa poesia è caratteristica di Nicholson. Infatti, dopo aver descritto con la sua consueta cristallina chiarezza una scena semi-campestre e semi-urbana, il poeta fissa le immagini in un'improvvisa immobilità, per darci il senso dell'eternità e del tempo congiunti in un'unica sintesi. I gesti restano pietrificati, una foglia portata dal vento rimane sospesa a mezz'aria, e forma da sola un piccolo quadro sullo sfondo geometrico di una rete metallica che ne sottolinea l'astrazione (A dead leaf drifting / Hung bracketted against the wire netting / Like a pin caught on a magnet). È un effetto di movimento sospeso simile a certi ingenui trucchi

visivi nei primi films di René Clair: tale meccanica assurdità è deliberata — Nicholson non è privo di un certo senso umoristico. Ma di questo assurdo egli sa fare poesia, e seria poesia:

A brand new now
Stretched on either hand to then and someday
Might have and perhaps.

[Un "adesso" nuovo di zecca / si estese in entrambe le direzioni verso l'"allora" e verso l'"un giorno", / verso il "può darsi che sia accaduto" e verso il "forse accadrà"].

Abbiamo parlato, a proposito di questa composizione, di pittura geometrica e quasi astratta. E in verità Nicholson più volte trasforma i paesaggi già celebrati dal Wordsworth in quadri che, pur mantenendo intatte le caratteristiche naturali del luogo descritto assumono l'essenzialità di figurazioni astratte. Già in una poesia contenuta nel suo primo libro trovavamo: "Outside, the cubist fells are drawn again / Beneath the light that speaks extempore", oppure "the geometric ram slants to the thorn" (quest'ultima immagine del resto ricorre quasi letteralmente e più di una volta nei diari del Coleridge). Ed ora ecco, in "Near Widnes", un paesaggio schematizzato in carta geografica:

A row
Of lombardy poplars, and beyond and over
A landscape flat as a council survey: no
Elevation, square fields painted on paper,
Ruled roads and hedges; here and there
A pithead or a crane or a bare tree
Pencilled like a symbol.

[Un filare / di pioppi lombardi, e, al di là e al di sopra, / un paesaggio piatto come una mappa catastale: nessuna / elevazione, campi quadrati dipinti sulla carta, / strade e siepi tracciate a fil di squadra; qua e là / un argano, o una gru o un albero spoglio, / tracciato a matita come un simbolo.]

O infine, in "From Walney Island", un paesaggio riflesso o immaginato nell'acqua:

Fancy finned like a fish, flashes about an abstract
Underwater world of shapes and shadows,
Where men are only movement, where fire and furnace
Are only highlights, lines and angles. Forms
Lose their function, names soak off their labels,
And upside-down is rightways, while the eye,
Playing at poet with a box of colours,
Daubs its pleasures across the sky.

[L'immaginazione, pinnuta come un pesce, fa balenare un astratto / mondo subacqueo di forme ed ombre, / ove gli uomini son solo movimento, ove fuoco e fornace / son solo tocchi salienti, linee e angoli. Le forme / perdono la loro funzione, i nomi sbiadiscono sulle etichette, / e il rovescio è il diritto, mentre l'occhio, / giocando a fare il poeta con una scatola di acquerelli, / tinteggia sul cielo i suoi piaceri.]

Linee, angoli, tocchi di colore: questo universo riflesso nell'acqua sembra invero la trasposizione verbale di uno dei quadri paesistici astratti, in grigie e biancastre forme geometriche con qua e là qualche macchia di colore acceso, che uno dei maggiori pittori inglesi contemporanei, Ben Nicholson, va dipingendo da una ventina d'anni a questa parte (egli era ampiamente rappresentato all'ultima Biennale). Anche per Norman Nicholson si può dunque

parlare di astrazione, ma la parola andrà usata in maniera ben diversa da quella che adottammo l'altra volta parlando di George Barker. Il Barker mira all'arte astratta come supremo ideale formale; per il Nicholson invece essa è mero pretesto figurativo. Egli non si affida all'astrazione, ma semplicemente ne ha coscienza, e la considera come uno dei due termini di una tensione costante nella sua poesia; l'altro termine è la realtà, la dimensione umana. Infatti, in questa stessa poesia, dopo il paesaggio astratto riflesso nell'acqua, quando con la bassa marea un molo sommerso compare a fior d'acqua, come corda nell'arco della baia, la realtà si afferma di nuovo, il quadro astratto è infranto:

> And like a stone
> Thrown through a window pane, the path
> Smashes the panorama, pricking the pattern, bringing back
> A human meaning to the scene. Shadows
> Are walls again, angles revert to roofs,
> And roofs and walls relate themselves to men.

[E come un sasso / scagliato attraverso il vetro d'una finestra, il sentiero [sul molo] / infrange il panorama, puntualizzando il disegno, riportando / un senso umano alla scena. Le ombre / si ritrasformano in mura, gli angoli si ritrasformano in tetti, / e tetti e mura ristabiliscono il loro rapporto con gli uomini].

Nella coscienza di questo insolubile eppure inevitabile e costante conflitto fra realtà (che è umanità, pensiero e sentimento), e astrazione (che è immaginazione, forma esteriore, dato estetico puro), si trova il nucleo centrale della poesia di Nicholson, ed anche la sua modernità. È un conflitto fondamentale della coscienza contemporanea: altri lo discutono accademicamente su un

piano puramente formale, in termini, per esempio, di arte *representational* o *non-representational,* di musica astratta e concreta, di poesia drammatica e metafisica, alludendo con questi nomi a un conflitto di *tecniche* piuttosto che a un conflitto di modi espressivi. Nicholson sa invece che la forma e la tecnica nascono necessariamente insieme all'opera, e esprime piuttosto nei suoi versi la sua intuizione dei motivi interiori di questo conflitto, in un mondo che non riesce a trovare la sua via fra i due estremi di un materialismo assoluto e di un misticismo morboso. L'autenticità della sua natura poetica è dimostrata dal fatto che gli è riuscito a fare di questa sua intuizione, appunto, poesia.

* * *

Si era detto l'altra volta che si sarebbe cercato di trarre qualche conclusione da un esame degli ultimi tre volumi di poeti inglesi della "generazione di mezzo", George Barker, Vernon Watkins e Norman Nicholson. Le conclusioni sembrano ora ovvie: almeno gli ultimi due hanno personalità poetiche individuali e compiute, e ciò basta a far considerare per lo meno esagerati il pessimismo di un Leavis e i vari discorsi sull'assenza di poesia e di validi criteri critici nell'Inghilterra contemporanea. Vale la pena però di fare qualche considerazione su quello che ci pare il risultato più notevole e forse più singolare della nostra analisi: l'assoluta indipendenza di questi tre poeti contemporanei l'uno dall'altro, la mancanza di tratti comuni chiaramente identificabili, quei tratti che si sogliono isolare e mettere in luce per caratterizzare il linguaggio poetico di una determinata fase nello sviluppo di una storia letteraria. Nel caso, ad esempio di Auden, Spender, Day Lewis e

MacNeice, era possibile scoprire in tutti e quattro i poeti certi modi espressivi, certe forme metriche, certi costrutti (e certi manierismi) presenti in ciascuno e tali da far pensare veramente ad un linguaggio poetico comune. Nulla di ciò nei tre poeti ora discussi. Forse è stata proprio l'assenza di questo linguaggio comune a far sorgere il sospetto dell'assenza di poesia. Questa idea della necessità della esistenza di un idioma poetico valido per tutti gli autori di un determinato periodo ha avuto troppa fortuna in tempi recenti, soprattutto da quando Eliot è sembrato (forse a torto) farsene sostenitore. Nel 1942 (nel saggio *The Music of Poetry,* che è fra i suoi più ammirati e citati) egll scriveva: "Se vale la pena di classificare l'opera svolta dai poeti negli ultimi venti anni, essa va classificata come appartenente a un periodo di ricerca di un adeguato idioma colloquiale moderno… Quando avremo raggiunto un punto in cui l'idioma poetico può essere stabilizzato, allora potrà seguire un periodo di elaborazione musicale". Poeti come quelli di cui si è ora parlato non usano un "idioma poetico stabilizzato"; per questo si pensa che la poesia inglese contemporanea non abbia adempiuto ad un suo essenziale compito; per questo si dice che tale poesia non esiste. E in verità, se dovessimo accettare questa concezione di un linguaggio "medio" e di una poesia "media" come necessaria *humus* per il fiorire di un qualche grande poeta che, da essa nutrito, sappia trovare un suo modo di espressione affatto personale, dovremmo convenire che questa "poesia media" (o poesia ridotta a un minimo comune denominatore), in Inghilterra oggi non c'è.

Una poesia siffatta presuppone il lavoro di un certo numero di coscienziosi e onesti artigiani letterari i quali, con uno studio attento dei loro immediati predecessori, creino un

idioma stabile in grado di conservare (piuttosto che di arricchire) le conquiste formali dei poeti maggiori più recenti. Oppure riesumino il linguaggio di quei poeti dei periodi precedenti che, nella loro opinione, abbiano raggiunto un'ideale perfezione formale. Abbiamo ora sott'occhio l'esempio di due tentativi, da parte di poeti inglesi, nell'una e nell'altra di queste direzioni. Anzitutto vediamo un esempio di chi ha cercato di "stabilizzare" l'idioma poetico di quaranta anni fa: si tratta di una poetessa, Ruth Pitter, appartenente a una generazione precedente (il suo primo libro apparve nel 1920), la cui ultima raccolta *The Ermine* (Londra, The Cresset Press, 1953) ha ricevuto l'anno scorso uno dei maggiori riconoscimenti letterari ufficiali. Ecco la prima strofe della poesia "The Father Questioned":

My mind alights like a bird in the dark tree.
Now in this rain the old cones will be falling
But I will think of them new in their spring silver,
Silver under the waxen green netted with rose,
Like rare pale luminous shells adorning
The solemn deep-sea levels of heavy boughs.
Dead father, your bones lie under the cedar.

[La mia mente si posa come un uccello sull'albero scuro. / Ora con questa pioggia i vecchi coni cadranno, / ma io li penserò nuovi nel loro argento primaverile, / argentei sotto la cerea patina verde intrecciata di rosa, / come rare pallide conchiglie luminose ad adornare / i solenni strati sottomarini dei gravi rami. / Padre morto, le tue ossa giacciono sotto il cedro].

V'è una delicata grazia nei versi e nelle immagini di Ruth Pitter: ma il suo linguaggio così legato a quello della poesia che precedette la rivoluzione formale iniziata intorno al 1915, può esprimere soltanto sentimenti di natura

strettamente personale; non un individualismo che rifletta moti dello spirito di significato universale, ma soltanto fatti e reminiscenze private. La forma è perciò adeguata solo entro i limiti dell'autobiografismo (ed è un merito di Ruth Pitter quello di non superare mai tali limiti).

Ecco ora invece un autore che ha imparato il linguaggio delle ultime generazioni poetiche e sa darne una piacevole semplificazione. L'esempio è tratto da una scelta di quindici poesie di Laurie Lee, scritte negli ultimi dieci anni, pubblicata in questi giorni sotto il titolo *My Many-coated Man* (Londra, André Deutsch, 1955):

Walking the abandoned shade
of childhood's habitations,
my ears remembering chime,
hearing their buried voices.
Hearing original summer,
the birdlit banks of dawn,
the yellow-hammer beat of blood
gilding my cradle eyes.

[Passeggiando l'ombra abbandonata / delle abitazioni dell'infanzia, / i miei orecchi rintoccano ricordando, / udendo le loro voci sepolte. / Udendo l'estate originale, / le prode dell'aurora illuminate dagli uccelli, / l'aviario palpito del sangue /che indora i miei occhi di culla].

In questi come negli altri versi del Lee la dizione è un quintessenziale distillato dei modi formali dei poeti degli ultimi trenta anni, da Eliot a Thomas; ma nel processo di distillazione è scomparsa tutta la forza, tutta la serietà, tutto il loro impegno più autenticamente poetico. Il risultato non è in verità né spiacevole né volgare; ma è ancora una volta soltanto grazioso e ha solo valore di sfogo autobiografico.

Questi risultati raggiunti da poeti pregevoli ma tanto limitati ci fanno dubitare dell'utilità di ricercare e adottare (agganciandosi al passato o derivandolo dalle esperienze maggiori più recenti) un "idioma poetico stabilizzato". Tuttavia v'è un altro modo di intendere questo "idioma": non come pura forma esteriore, ma come totalità della poesia; ossia una certa maniera di intendere e di interpretare le cose reali e le realtà dello spirito. In questi ultimi anni è stato detto più volte che l'unico "idioma poetico" (inteso in questo senso) vitale della poesia inglese era quello neo-romantico, che ha avuto il suo involontario massimo esponente in Dylan Thomas. Un linguaggio sensuale, fisico, appassionato fino all'enfasi, incomposto pur nei confini di rigide forme metriche chiuse; e al tempo stesso denso di significati polivalenti, tale da potersi intendere contemporaneamente su diversi e distinti piani intellettuali; un linguaggio di parole pregnanti, che generano continuamente nuove immagini e più di una immagine alla volta. Fra i poeti che sembrano seguire questa via il nome che si fa più spesso è quello dello scozzese W.S. Graham, il cui quarto volume di poesie, *The Nightfishing,* è appunto uscito questo mese (Londra, Faber & Faber, 1955). Un esempio basterà. È la prima strofa della terza sezione della lunga sequenza poetica che dà il titolo al libro:

I, in Time's grace, the grace of change, sail surely
Moved off the land and the skilled keel sails
The darkness burning under where I go.
Landvoices and the lights ebb away
Raising the night round us. Unwinding whitely,
My changing motive pays me slowly out.
The sea sails in. The quay opens wide its arms

And waves us loose.
[Io, nella grazia del Tempo, nella grazia della mutazione, navigo sicuro / distaccato dalla terra e l'esperta chiglia naviga / le tenebre che ardono sotto dove io vado. / Voci terrestri e le luci rifluiscono lontane / innalzando la notte intorno a noi. Svolgendosi biancamente / il mio mutevole motivo mi dà lentamente corda. / Il mare ci invade. Il molo spalanca le braccia / e ci saluta liberi.]

Ecco dunque, in immagini veramente vive e realistiche, la descrizione della partenza per una spedizione di pesca notturna. Ma ecco, fin dal primo verso, affacciarsi quell'insoluto problema del tempo che è uno dei temi ossessionanti della letteratura contemporanea: il tempo e la sua mutevolezza, la sua indefinibilità, che si manifesta sensibilmente in un'ora di trapasso, il trapasso dal giorno alla notte, l'ora della partenza. E dal resto della sequenza ci si rende conto che il motivo del giorno e della notte, della mutazione del tempo, è strettamente collegato con quello della vita e della morte. In tal modo le immagini e i simboli si accumulano e si complicano, e raggiungono alla fine una complessità quasi inestricabile. Per di più un gioco di continui contrasti in seno ad ogni frase (p.e.: "tenebre ardenti"), di significati diversi in seno alla stessa parola (p.e.: "waves" suggerisce sia il braccio agitato in segno di saluto, sia le "onde"), rendono ancor più fitta la trama di allusioni e di sensi riposti. E si guardi che il "changing motive" del sesto verso citato, "motivo" e "movente" al tempo stesso, va inteso *anche* come metafora della parola "poesia", poiché la poesia è il movente dell'autore, e la sua pesca notturna è appunto la sua opera di creazione poetica. Occorre avvertire a questo punto, per evitare al Graham l'accusa di deliberata oscurità, che nessuno dei suoi apparenti compiacimenti

verbali o dei suoi giochi di immagini è del tutto gratuito. Esiste nell'insieme di *The Nightfishing* un'intima coerenza di significati che soltanto una certa verbosità tende ad oscurare. D'altra parte tutta la complicata struttura dei vari livelli di significazione è ben sostenuta dalla concreta, precisa e vigorosa descrizione delle varie fasi della pesca notturna.

Tuttavia, una volta riconosciuto il merito dell'ultimo libro di Graham, occorrerà aggiungere che anche la sua conquista è del tutto personale, e la sua strada è altrettanto solitaria quanto quella del Nicholson o del Watkins. Sebbene si possa scorgere un'affinità fra la sua concezione della poesia e quella di Dylan Thomas, non si può parlare di una affiliazione diretta. Basterà osservare come, mentre Thomas partiva sempre dal mondo delle proprie sensazioni fisiche soggettive, Graham invece prenda l'avvio da descrizioni realistiche oggettive. Questo diverso modo di affrontare e di apprendere il mondo delle cose reali (mondo senza il quale non potrebbe esistere tutta la complicata struttura di immagini intellettualizzate) provoca nei due poeti una sostanziale diversità di tono e di ritmo. Una diversità, infatti, di linguaggio. Se la poesia di Graham è, appunto, poesia, lo deve non al fatto di avere adottato quell'idioma poetico che si è voluto definire neoromantico, ma alla capacità intuitiva ed espressiva del suo autore.

Sarà lecito dunque concludere che nella poesia di una nazione quel che conta non è l'esistenza di un linguaggio poetico comune, ma quella di personalità individuali che abbiano ciascuna qualcosa da dire. Necessariamente esse, in una maniera o nell'altra, si riallacceranno a tutta la tradizione poetica della loro lingua: e invero un tratto comune nei poeti pur così diversi fra loro di cui si è parlato è costituito dal loro

debito non tanto agli immediati predecessori, quanto alla poesia di Spenser o di Shakespeare, di Donne o di Milton, di Coleridge o di Wordsworth, quella poesia che hanno sempre conosciuto e che appunto fa di loro dei poeti *inglesi.* D'altra parte la presenza oggi in Inghilterra di poeti operanti in maniera tanto diversa l'uno dall'altro testimonia la ricchezza e la vitalità di quella tradizione poetica, che può far nascere frutti tanto disparati. Infine, a ben guardare, a parte il legame costituito dalla tradizione, si può scorgere in Nicholson e in Watkins, in Graham e in Barker, un altro tratto in comune, tratto che li caratterizza come appartenenti alla generazione di oggi e non a quella di ieri. Tutti, nei loro modi pur così individuali, mirano a creare forme poetiche complessamente organizzate e in sé conchiuse, sovrabbondanti forse, ma armoniosamente costruite. Architetture barocche forse, ma pur sempre architetture compiute ed equilibrate, e non cumuli di frammenti. Essi indicano insomma una reazione a quel frammentismo che aveva contraddistinto il periodo 1915-30, e aveva avuto in verità un suo valore e un suo significato, dandoci opere che resteranno nella storia della poesia; frammentismo che però ormai si riproduce soltanto nei melanconicamente monomaniaci ultimi *Cantos* di Pound e nei rari versi dei suoi tristi seguaci.

(*SI*. VIII.4 Aprile 1955)

Elizabeth Bowen

Il 1955 si presenta come un'annata particolarmente ricca per il romanzo inglese. Molti dei romanzieri più in vista, da Graham Greene a Joyce Cary ad Anthony Powell, da Ivy Compton-Burnett a Elizabeth Bowen, hanno pubblicato o annunciano la prossima pubblicazione di nuovi libri. Di per sé la cosa non sarebbe molto significativa: soprattutto se si consideri il romanzo come una forma di trattenimento alla stregua del cinema, dello spettacolo teatrale, eccetera (ed è noto che tale modo di concepire il romanzo è assai diffuso in Inghilterra), è chiaro che il compito dei romanzieri è appunto quello di incrementare la produzione. Ma gli scrittori che si sono ora nominati son tutti fra coloro che vedono nella narrativa non una forma di "spettacolo", ma un modo di espressione poetica — e questa affermazione vale anche se le ambizioni di alcuni di loro rimangono costantemente deluse. L'importante è, dunque, osservare la presenza di un numero così notevole di scrittori convinti che la forma del romanzo sia tuttora il più adatto e naturale mezzo espressivo del loro mondo poetico. E ciò nonostante tutti i discorsi che si son fatti sulla crisi del romanzo e sulla sua estinzione come "genere letterario". È opportuno a questo punto riferire abbastanza estesamente una dei più recenti e più seri di questi discorsi, perché esprime con estrema chiarezza l'opinione più diffusa, alla quale è difficile non sottoscrivere. Lo fa Walter Allen nell'ultimo capitolo di una sua esemplare "breve storia critica del romanzo inglese" (W. Allen, *The English Novel,* Londra, Phoenix House, 1955):

> È ancora troppo presto per valutare i risultati raggiunti o l'importanza complessiva di D.H. Lawrence, Dorothy Richardson, Virginia Woolf e James Joyce, perché due di loro, Lawrence e Joyce, pur tanto dissimili, erano scrittori dotati di un formidabile genio originale. Sembra a volte che nessuna forma letteraria possa concedersi troppo spesso il lusso di estremi geni rivoluzionari, la cui conseguenza può essere il temporaneo frantumarsi della forma stessa. Si direbbe che qualcosa del genere sia accaduto oggi al romanzo. Nessuno dei migliori romanzieri viventi è riuscito a sottrarsi, in una maniera o nell'altra, all'influsso di almeno uno dei quattro, eppure è chiaro che, in capo a trent'anni, Lawrence e Joyce precedono ancora di un bel tratto qualsiasi romanziere inglese oggi operante... Essi pongono ai romanzieri contemporanei un problema la cui soluzione è di vitale importanza per l'avvenire del romanzo in quanto forma letteraria seria. Le loro innovazioni tecniche (risultanti dal loro modo di vedere la natura umana) sono state tali da frantumare tutta la struttura del romanzo quale era da noi normalmente concepito. Eppure... la struttura è più necessaria che mai. Ma nessuno scrittore più recente può permettersi di non tener conto delle scoperte di questi romanzieri. Il problema sta nel come combinare queste scoperte con una concezione adeguata della struttura. Nessuno è ancora riuscito a risolvere il problema su vasta scala; ma è proprio perché lo hanno risolto, almeno parzialmente, entro i limiti che si sono imposti, che possiamo considerare Graham Greene, Joyce Cary, Elizabeth Bowen, Henry Green, Anthony Powell, L.P. Hartley, James Hanley, e P.H. Newby fra i più significativi romanzieri inglesi viventi.

Potrà sembrare assurdo questo discorrere del romanzo come di una astratta "forma letteraria" prestabilita con la quale ogni singolo autore deve, in qualche modo, venire a patti. Dobbiamo dunque accettare le antiche

classificazioni dei generi letterari, e le altrettanto desuete teorie della forma o del modello ideale cui l'artista deve adeguarsi? Sta di fatto che il romanzo, al pari del lungo poema, non può essere espressione di un unico momento lirico: gli è necessaria una complessa organizzazione, che conservi tuttavia quella immediatezza intuitiva propria di ogni manifestazione estetica. Gli scrittori di questo secolo si sono resi conto più acutamente di quelli del passato della necessità di questa immediatezza; eppure hanno seguitato a scrivere romanzi non per ragioni di convenienza o di cassetta, ma per una intima necessità creativa. Stiamo parlando naturalmente degli scrittori inglesi, e non di quelli (e sono molti) che si propongono obiettivi puramente commerciali, o propagandistici, o di mero trattenimento, ma di quelli (come i già nominati) che hanno il senso della poesia autentica. Sarebbe lungo, oltre che difficile, spiegare le ragioni per cui costoro seguitano ad impiegare una forma che a prima vista appare — a loro stessi — in pieno contrasto con la loro nuova intuizione della intensità momentanea che è alla base della espressione poetica. Ma non si può tacere almeno una di queste ragioni, la principale: il romanzo, per loro, è davvero la prima "forma" letteraria che hanno conosciuta, prima ancora di avere coscienza della natura della poesia. In altre parole, la poesia si è rivelata loro fin dal principio sotto la specie di romanzo. Quest'ultimo è divenuto perciò veicolo inevitabile dell'intuizione poetica. Potremmo invero dividere i romanzieri inglesi contemporanei in due grandi categorie: romanzieri di comodo e romanzieri per necessità. I primi sono quelli che scrivono solo in vista dell'esistenza di un mercato per i loro prodotti; i secondi sono quelli dotati di un dono di poesia,

che scrivono romanzi perché non possono scrivere altrimenti, perché la poesia si presenta loro già in quella forma.

Naturalmente sono questi ultimi che ora ci interessano; sono costoro gli scrittori nominati da Allen, gli scrittori che, in virtù della genuinità della loro ispirazione, sono riusciti a risolvere almeno in parte quel gravissimo problema di linguaggio proprio non solo alla forma del romanzo, ma a tutta l'arte contemporanea. In fondo il parlare di una conciliazione fra "una concezione adeguata della struttura" e le "innovazioni tecniche" di un Joyce o di un Lawrence equivale ad affermare la necessità di trovare un linguaggio individuale e inevitabile per esprimere il proprio mondo poetico. Poco importa se parecchi di essi abbiano creduto di andar ricercando non il loro personale modo espressivo, ma un linguaggio che potesse esser valido in senso più lato, che potesse suggerire le regole e le proporzioni strutturali di un vecchio genere letterario da reinterpretare modernamente. In presenza di una vigorosa personalità creativa i tentativi di teorizzare, anche se sbagliati, sono utili; utili non per la loro generale validità normativa, ma come chiarimenti affatto personali dell'autore di fronte a se stesso e alla *propria* arte.

In questo senso, ossia come una dichiarazione che, pur volendo avere un'applicazione generale, ha valore unicamente personale, vanno intese le parole di Elizabeth Bowen, secondo cui il romanzo è *the non-poetic statement of a poetic truth* (la enunciazione non-poetica di una verità poetica). La frase presa così fuori del suo contesto (e del contesto di tutta l'opera narrativa della Bowen), può sembrare semplicemente avventata, scritta più per il gusto

del bisticcio fra "non-poetico" e "poetico" che per affermare un principio veramente sentito. Vale la pena, però, di esplorarne più attentamente il senso, proprio perché vale la pena di guardare con serietà una scrittrice che ha pubblicato ora il suo ottavo romanzo e che non ha certo battuto le vie della popolarità commerciale. La frase citata è tratta da certi suoi "appunti sul modo di scrivere un romanzo" pubblicati dieci anni fa in una specie di simposio letterario annuale che non crediamo abbia superato il suo terzo numero (E. Bowen, "Notes on Writing a Novel", in *Orion,* II, Londra, Nicholson & Watson, 1945). È significativo che le prime di queste annotazioni su come si possa (o si debba) scrivere un romanzo riguardino il *plot.* ossia la trama, la vicenda essenziale:

> La trama può sembrare una questione di scelta. Ma non lo è. La trama particolare di un particolare romanzo è una cosa cui il romanziere è indotto. È quel che rimane dopo aver potato le alternative. Il romanziere si trova ad un certo momento (o a quello che sembra un momento: di fatto la sua durata può essere indefinita) di fronte all'impossibilità di dire quel che c'è da dire in qualsiasi altra maniera... La trama è dizione. Azione del linguaggio, linguaggio dell'azione... La trama deve far progredire il romanzo verso il suo fine. Quale è il suo fine? L'enunciazione non-poetica di una verità poetica. Ma tutte le verità poetiche non sono già state enunciate? L'essenza di una verità poetica sta nel fatto che nessuna delle sue enunciazioni può essere definitiva. La trama, la vicenda, di per se stessa è non-poetica. Nel migliore dei casi può soltanto essere non anti-poetica.

Ecco dunque, fin dalle prime frasi, l'affermazione dell'inevitabilità della forma scelta; anzi, la forma di sceglie

da sé. La trama, la struttura del romanzo partecipa intimamente della natura della sua ispirazione; è il linguaggio (dizione) unico possibile per dire "quel che c'è da dire". E quel che c'è da dire è una "verità poetica", verità sempre uguale e sempre diversa in quanto è appunto poesia, espressione individuale di una emozione immutabile. Ora, la trama, la struttura esteriore del romanzo (e quando si parla di romanzo in genere si pensa appunto al "genere letterario", alla sua struttura esteriore) è di per se stessa non-poetica; naturalmente però, quando tale forma esteriore sia divenuta "enunciazione di una verità poetica", anche se di per sé la forma non sia poetica, la sintesi espressiva risultante sarà poesia. Il bisticcio aforistico che avevamo citato sopra con una certa diffidenza si risolve dunque in una indiretta riaffermazione dell'inevitabile sintesi fra linguaggio e contenuto poetico, e dell'impossibilità di considerare l'uno senza l'altro.

Una volta riconosciuta questa verità, bisogna anche rendersi conto della utilità per la scrittrice della formula da lei adottata: tale formula, insistendo sulla "enunciazione non-poetica", le permette di evitare una delle trappole in cui sono più frequentemente caduti i romanzieri degli ultimi trent'anni (e appunto i romanzieri più seri e impegnati); voglio dire la trappola di una generica poeticità — cosa ben diversa dalla poesia — da mantenere ad ogni costo per tutte le duecento o trecento pagine dei loro libri. D'altra parte la concezione della struttura del romanzo come *statement* di una verità tende a rendere statica la narrazione. Un enunciato non è la rappresentazione di un conflitto o di un'azione che si sviluppi nel tempo e nello spazio; è piuttosto la

presentazione di uno stato di cose, il risultato dell'analisi di una situazione.

Bisogna dire che, secondo noi, i romanzi di Elizabeth Bowen sono proprio così: figurazioni estremamente penetranti di situazioni, atmosfere, sentimenti, stati d'animo. Si direbbe che temi di questo genere sian più adatti ad essere trattati in brevi novelle anziché in romanzi. Forse per questo la Bowen ha goduto per parecchi anni maggiore fama come scrittrice di racconti (molti dei quali infatti sono fra i migliori pubblicati nell'ultimo trentennio) che come romanziera. Ma è proprio la sua decisione di scrivere narrazioni più estese che ci interessa, e ci pare significativa; ed è per questo che non intendiamo discutere qua la sua pur così ricca produzione novellistica, e limitarci ai suoi romanzi, e soprattutto agli ultimi tre, comparsi a distanza di diversi anni l'uno dall'altro, fra il 1938 ed oggi, e che ci sembrano indicativi di una precisa evoluzione.

È stato detto più volte che Elizabeth Bowen gode di una posizione particolarmente privilegiata in quanto è scrittrice apprezzata sia dagli intellettuali che dagli abbonati alle biblioteche circolanti. Quella di soddisfare i gusti di tutti è una distinzione un poco sospetta: fa pensare ad un eclettismo superficiale, ad una abilità tutta esteriore e meramente tecnica nel trattamento della materia narrativa. Tale impressione è rafforzata dalla spesso deliberata ricerca di effetti attraverso una dizione non faticosa, ma studiata, che sfiora il preziosismo e, a volte, la leziosaggine. Un esempio tipico è il seguente, l'ultima frase della brevissima novella "The Last Night in the Old Home", inclusa nella raccolta del 1934, *The Cat Jumps*:

> Si levò un vento; i rampicanti si misero a tambureggiare contro le finestre esposte a mezzanotte; correnti d'aria si insinuarono per la casa, facendo ondeggiare qua e là qualche etichetta sugli oggetti già contrattati. Al piano di sopra sbatté una porta. Henry andò su per chiudere le finestre; il cavallo a dondolo dondolava ancora. Un filo di paglia uscito da una cassa da imballaggio, portato dalla corrente, gli sfiorò i piedi nel buio, il che era melodrammatico.

È un passo quanto mai rivelatore di quella che potremmo chiamare la prima maniera di Elizabeth Bowen. Il lettore inglese vi ritroverà una specie di parafrasi essenziale e scarnificata dell'ormai famoso intermezzo ("Passa il tempo") della *Gita al Faro* di Virginia Woolf (che è del 1927). Dal canto suo il lettore italiano nell'anno 1955 non potrà non ricollegare questa evocazione dell'atmosfera di una casa che sta per essere abbandonata e venduta, con una rappresentazione molto simile sia nel tono che nel trattamento: vogliamo dire la messinscena di Visconti del primo atto di *Come le foglie.* Non si fa questo paragone per civetteria, ma proprio perché, nel passo citato, la Bowen ci sembra non tanto autrice quanto regista. L'importante non è quello che accade, ma la suggestione dell'ambiente, la creazione di uno scenario che possa con il solo aiuto di un minimo di ben calcolato movimento divenire sentimento. L'analogia diviene ancora più stretta quando si consideri la natura di tale sentimento: la compiaciuta rappresentazione di uno stato di fatiscenza, di lenta dissoluzione, motivo tanto caro alla letteratura e all'arte di questo primo mezzo secolo; motivo al quale la Bowen ritorna spesso in racconti e romanzi. Del resto il motivo si è cristallizzato per l'autrice attraverso la sua conoscenza intima e diretta delle ville

signorili decadute che costellano le campagne della sua patria, l'Irlanda, e che costituiscono lo sfondo di tanti suoi romanzi e racconti. Da una parte, dunque, vediamo l'eredità letteraria decadente operare anche troppo scopertamente sulla sua prosa, pur se filtrata attraverso le esperienze "sensibilistiche" di una Katherine Mansfield, vagamente sociali del Forster di *Howards End,* stilistiche ed emotive di una Virginia Woolf; dall'altra il diretto legame con esperienze non letterarie ma personali: quasi mai, nei libri della Bowen, si incontra un luogo, un ambiente, un personaggio che non si senta come ricordo personale e diretto di una esperienza vissuta dall'autrice. Forse è per questa fusione e consapevolezza delle due esperienze — quella letteraria e quella umana — che i suoi libri, come si diceva sopra, sono stati accettati sia dal pubblico più sofisticato che da quello meno provveduto.

Tuttavia il gioco dell'intelligenza, sostenuto da una trama piuttosto esile di motivi, può divenire irritante, come appunto nel brano sopra riportato. Il motivo, come si vede, è molto tenue, mentre la consapevolezza della scrittrice è eccessiva, e si dichiara nelle ultime parole: noi abbiamo parlato di regia teatrale; ma Elizabeth Bowen ci aveva preceduto ironizzando ella stessa la sua scrittura, e parlandoci di melodramma. Si è voluto accennare a tutto ciò per mettere in luce subito quello che è il pericolo principale dell'arte della Bowen: l'eccesso di consapevolezza, che può dare buoni risultati sul piano dell'ironia, ma che può disturbare nelle narrazioni impostate troppo esclusivamente (questo è un altro eccesso e un altro pericolo) sul piano della "sensibilità", in quella regione di emozioni, come avrebbe

detto Henry James, supersottili e arciraffinate, che è appunto la regione del decadentismo letterario europeo.

Se la vena narrativa di Elizaheth Bowen corresse soltanto in tale angusto territorio, non metterebbe conto occuparsi della sua opera. Sta di fatto però che essa non si può includere nei confini di una scuola, ed anzi, i suoi ultimi libri hanno rivelato un accento personale sempre più marcato. Ella stessa ha respinto la definizione di "romanzi di sensibilità" che qualcuno ha dato alle sue opere, sostenendo che semmai si potrebbe parlare di "romanzi di comportamento". Definizione anche questa piuttosto sfuggente, che converrà forse esaminare prendendo come punto di partenza *The Death* of *the Heart,* del 1938 — non perché sia il migliore dei romanzi da lei scritti nell'anteguerra (i meriti di *The House in Paris,* del 1935, non sono certo inferiori) ma perché ci sembra che esso chiuda una fase dell'attività creativa della Bowen e preluda e nuovi e più arditi esperimenti.

The Death of the Heart, come tutti gli altri romanzi della Bowen, muove da un tema estremamente semplice: il fittizio e innocente mondo sentimentale di una adolescente, e l'inconsapevole crudeltà degli adulti che tradiscono tale mondo non per disegno ma per egoismo e indifferenza. La scrittura appare chiara e distesa, quasi ingenua nella semplicità con cui dichiara il proprio scopo. Dialoghi in cui non si perde mai di vista il carattere e il tono di ciascun personaggio, minutissime osservazioni dei gesti e dell'ambiente, notazioni sottili dei dettagli di ogni scena — a volte anche troppo frequenti, ma tali comunque da contribuire a creare e infittire sempre più atmosfere e

tensioni di sentimenti. Solo di rado v'è qualche passo di deliberata bravura, come questo:

> Ai primi di marzo i fiori di croco incominciarono ad illuminarsi, poi si accesero di giallo e di violetto nel parco. Il segnale di chiusura venne dato più tardi: fu possibile passeggiarvi dopo il tè. Difatti, la prima ora della primavera batte verso le cinque di sera — l'autunno arriva la mattina presto, ma la primavera al termine di una giornata invernale, L'aria, sul punto di oscurarsi, si ravviva ed è percorsa da una misteriosa luce bianca; il sipario di tenebra rimane sospeso, come per qualche evento senza precedenti. Forse non v'è tramonto, gli alberi non mettono ancora i boccioli — ma i sensi ricevono un'intimazione, un'intimazione così sottile, eppure che colpisce così direttamente, che questo sembra un moto nello spirito stesso; ed esalta ogni sentimento che si trovi nel cuore. Nessun momento dell'esperienza umana può avvicinarsi per intensità a questa esperienza della terra solitaria.

Passo di bravura, ma pienamente giustificato dalla posizione che occupa nel libro, al principio della seconda delle sue tre parti ("The Flesh"): è in queste pagine che si descriverà, con una umana penetrazione che è davvero il dono poetico più grande che Elizabeth Bowen possegga, lo sbocciare nell'animo della protagonista di un cocente e innocente desiderio di amore. La "sottile intimazione" della primavera è quanto mai appropriata; eppure non diviene freddamente emblematica né astrusamente simbolica grazie al tono di osservazione o scoperta personale (da parte dell'autrice) che hanno le prime frasi. Ecco dunque la *saving grace* del preziosismo letterario della Bowen: quel suo intervenire istintivamente *in persona* proprio là dove la tentazione ad abbandonarsi a liriche astrazioni è più forte.

Ciò tuttavia ci riporta al problema del "romanzo di sensibilità": non sono forse questi interventi, tutt'altro che rari, esibizioni della sensibilità della scrittrice un poco fine a se stesse? Sta di fatto che esse sono subordinate al tema principale che l'autrice si è imposta di trattare, in quanto lo ha sentito come suo. La sua posizione di fronte al romanzo come forma letteraria ci sembra ora chiara: ella parte da una situazione, che potrebbe anzi meglio definirsi stato d'animo, vi costruisce intorno una trama e dei personaggi; poi riduce l'azione, il gioco degli eventi e dei personaggi, ad uno schema essenziale, badando invece ad accumulare intorno al nucleo originario, allo stato d'animo da presentare, un infinito numero di impressioni, sensazioni e insinuazioni che lo illuminino e lo approfondiscano.

È questa la soluzione data da Elizabeth Bowen al problema di cui parla Allen: il problema della struttura del romanzo contemporaneo. Quando ormai l'interesse per la narrativa in quanto racconto di vicende esteriori o in quanto presentazione naturalistica di tipi umani è scaduto; quando anche il prosatore sente la necessità di comunicare quella intensità momentanea di sentimento che era propria della poesia lirica; non rimane altro che prendere come punto di partenza il sentimento stesso nella sua integrità, e costruire intorno ad esso, senza mai perderlo di vista, quella complessa struttura che è il romanzo. Nell'ultima frase del brano ora citato la Bowen mostra la sua consapevolezza di questo nuovo atteggiamento nei confronti della narrativa: si guardi al suo uso delle parole "momento" e "intensità". *The Death of the Heart* offre dunque una soluzione di compromesso, nel complesso felice, al problema che ogni romanziere deve oggi affrontare. Una volta dato lo stato di

animo da raffigurare con la massima intensità, si creano i personaggi che lo esprimano, si osserva come esso si rifletta e si manifesti nel contegno di ciascuno di loro. In tal senso i libri della Bowen possono esser chiamati "romanzi di comportamento": sono infatti analisi del comportamento di vari tipi umani sotto l'influenza di uno stato d'animo che è il tema vero e centrale della narrazione.

Ben undici anni separano *The Death of the Heart* dal romanzo successivo della Bowen, *The Heat of the Day,* pubblicato nel 1949. Undici anni tutt'altro che sterili, e durante i quali vi fu la fondamentale esperienza umana della guerra:

> Io vedo la guerra (o dovrei dire piuttosto, io sento la guerra?) più come un territorio che come una pagina di storia: mi accorgo di non aver scritto a proposito dei suoi aspetti impersonali attivi e storici. Forse gli scrittori sono sempre persone leggermente anormali: certamente, in tempi cosiddetti 'normali', il mio senso dell'anormale è stato molto acuto. Durante la guerra questo senso di leggera differenziazione è rimasto sospeso: mi sentivo identica e tutt'una con tutti gli altri... Le mura crollavano; e ci sentivamo, anche se non ci conoscevamo, l'un l'altro. Vivevamo tutti in uno stato di lucida anormalità.

Così parla la scrittrice nella prefazione all'edizione americana della sua raccolta di racconti, *The Demon Lover* (1945), racconti ai quali riconosce una singolare unità di tema: il senso della guerra a Londra. Già a quell'epoca, scrive la Bowen nella stessa prefazione (cfr. "A Preface"*, The Cornhill Magazine,* aut. 1946), ella lavorava, oltre che ai racconti, anche al suo nuovo romanzo:

> Durante la guerra ho vissuto con tutti i pori aperti; ho vissuto tante vite e, quel che è di più, ho vissuto fra le fitte ripercussioni di tante migliaia di altre vite, tutte in uno stato di tensione, che mi sarebbe stato impossibile scrivere un libro soltanto. Voglio che il mio romanzo, che tratta dello stesso periodo, sia infinitamente comprensivo. Ma un romanzo deve avere una forma; e, per la forma, bisogna sempre fare delle spietate esclusioni.

The Heat of the Day, il romanzo che tratta del periodo bellico, risente delle condizioni in cui è stato scritto e del tempo impiegato nello scriverlo; è perciò ben diverso dai romanzi precedenti, tanto da dare l'impressione di una partenza del tutto nuova. Da una parte si nota una adesione più diretta e concentrata a problemi contingenti; dall'altra una involuzione nel senso letterario e intellettualistico. Lo stato d'animo degli abitanti di una città in guerra era già stato trattato magistralmente nelle novelle di *The Demon Lover*: il romanzo doveva trovare perciò un tema più ristretto e particolare che permettesse tuttavia di rievocare la stessa atmosfera. Il tema è quello della scoperta, da parte di una donna, che il suo amante è una spia. Nella scelta di questo soggetto si scorge la generosa intenzione di trattare un tema "pubblico" — ma la scelta è una violenza fatta alla natura più genuina della scrittrice. La posizione leggermente falsa in cui ella si viene a trovare si riflette in una certa artificialità nella struttura del libro, in una attenzione troppo marcata per la sua scrittura. Più insistenti si fanno gli echi di costruzioni sintattiche complesse alla Henry James, mentre il dialogo assume una qualità cerebrale e astratta. Si guardino ad esempio queste parole dette da un figlio alla madre dopo il suicidio dell'amante di quest'ultima:

> Vorrei essere Dio. Invece sono tanto giovane — questo è il mio svantaggio. La sola speranza sarebbe stata che mi fosse capitato di dire qualcosa di ispirato, ma ora che ciò non è accaduto non servirò più a nulla per altri cinquant'anni — perché l'unica cosa ch'io possa fare ora è cercare di rendermi conto di tutto ciò, il che potrebbe facilmente richiedere tutta la mia vita; e quando ci fossi riuscito tu saresti già morta...

Eppure *The Heat of the Day* è ricco di scene che hanno una singolare potenza evocativa: la descrizione di un locale notturno durante l'oscuramento; quella di una vecchia villa in Irlanda; il concerto all'aperto a Regent's Park; i personaggi secondari che assumono un insolito rilievo realistico; in tutte queste scene e figure si rispecchia con straordinaria nettezza il senso del periodo e della situazione. Ancora una volta viene comunicata una esperienza vissuta, e, se non altro, la maestria verbale con cui essa è espressa appare ancora più affinata e precisa. Questo romanzo conserva però un carattere esplorativo: alla maggiore padronanza dello strumento linguistico non corrisponde un egual dominio del tema centrale. Le "spietate esclusioni" fatte per una esigenza di forma hanno finito con lo squilibrare la struttura del romanzo, ponendo al suo centro un tema troppo circoscritto: lo stato d'animo dell'adolescente in *The Death of the Heart* ha un valore che trascende il personaggio; quello dell'amante del traditore in *The Heat of the Day* è invece troppo legato al personaggio stesso.

Ora, l'ultimo romanzo di Elizabeth Bowen, *A World of Love* (Londra, Cape, 1955) uscito qualche mese fa, ci sembra il più essenziale dei suoi libri. Meno che per tutti gli

altri si può parlare, per questo romanzo, di una vicenda, e quasi neppure di personaggi. Esso è completamente dominato da un unico tema centrale, da un nucleo emotivo che il titolo stesso annuncia. L'autrice tesse una preziosa rete di parole e di suggestioni per cogliere e contemplare uno stato d'animo felicemente intuito. Ancora una volta la scena è una villa signorile, e decaduta, dell'Irlanda meridionale. L'atmosfera di decadimento dell'edificio si riflette sui delusi personaggi che lo abitano. Ma la scoperta in soffitta, da parte di una fanciulla alle soglie della giovinezza, di un pacco di lettere d'amore scritte da un parente morto nella prima guerra mondiale, basta a destare in lei il senso dell'amore. Senso ancora oscuro e astratto, ma che la invade tutta, e si comunica alle altre due donne che abitano la casa (sua madre e un'altra parente divorziata e non ancor vecchia) e perfino alle cose e al paesaggio. Il romanzo non è che l'esplorazione di questo sommovimento segreto, che crea un'atmosfera di vaga e repressa eccitazione, come per una misteriosa e invisibile presenza. Il romanzo si chiude con una gita della fanciulla, Jane, all'aeroporto di Shannon per incontrare, per incarico di una vicina, uno sconosciuto che giunge in aereo dall'America. Il nuovo arrivato scorge l'ignota che lo attende: "Non appena si guardarono, si amarono". Questa frase, che è l'ultima del romanzo, con la sua smaccata convenzionalità sottolinea il carattere non-realistico, stilizzato della narrazione, che si era aperta infatti con un prezioso quadretto emblematico altrettanto stilizzato: Jane vestita in un lungo abito bianco di quarant'anni fa, appoggiata al basamento di un obelisco decorativo, intenta a leggere una vecchia lettera d'amore. Ma al tempo stesso quella convenzionale frase conclusiva risulta dotata di una

ben diversa carica emotiva: è l'inevitabile risultato, il precipitare improvviso, degli indefiniti fermenti che sostanziavano tutta la narrazione; e sembra prolungare indefinitamente quel senso di sospensione e di attesa che si sprigiona da tutto il libro.

In *A World of Love* ci sembra che l'arte di Elizabeth Bowen abbia raggiunto la sua piena maturità: questa volta tutto il libro gravita veramente intorno ad un unico stato d'animo. Non un sentimento, ma la particolare disposizione dello spirito che precede l'affermarsi del sentimento stesso. Basterà una citazione per mostrare con quale padronanza dei mezzi espressivi la scrittrice riesca a comunicare questa impressione. È la scena in cui Lilia, la madre di Jane, rievoca Guy, il suo fidanzato morto in guerra:

> A qualche passo dalla svolta del sentiero, Lilia di già — come a volte si scorge la luminosa immagine di colui o colei che si sta per incontrare — lo vide. Erano innamorati l'una dell'altro. La fanciulla vibrante d'emozione si fermò per nascondere in un cespuglio il cestino da lavoro di lei stessa donna matura, poi, più che mai a testa alta, voltò l'angolo. I rampicanti coprivano il muro intorno alla porta, una cascata di verde bronzeo di tinta troppo densa. Le foglie e i viticci, sempre attanagliati dalla porta che si apriva verso l'interno, si disponevano a frangia intorno all'apertura. La porta era aperta; quanto al resto, il rampicante faceva impazzire e naufragare la vista, non concedendole alcun punto su cui concentrarsi. L'immagine di Guy che le si era presentata all'occhio prima che ella voltasse l'angolo, si fissava ora qua ora là ora in nessun luogo sullo sfondo del rampicante: sembianze di volti, simili a volti, ma mai il suo volto, apparivano ovunque su quella scacchiera di luci ed ombre.

Le esitazioni e le complicazioni di questo stile, che a volte diviene sovraccarico e opaco per l'eccessiva molteplicità delle immagini, vengono impiegate da Elizabeth Bowen per creare un suo clima magico. E tuttavia (adorna della manifesta influenza di un altro romanziere contemporaneo, Henry Green, che ha sviluppato un suo stile altrettanto prezioso e astratto seguendo la linea narrativa che va da Henry James a Virginia Woolf) Elizabeth Bowen riesce a conservare, attraverso le sue descrizioni del paesaggio e della vita nella villa irlandese, il sapore e la sostanza di una esperienza vissuta. La magia non risulta mai così un semplice gioco di prestigio: vi si sente sempre la viva partecipazione personale dell'autrice.

A World of Love è dunque il più chiaro documento della soluzione che Elizabeth Bowen ha trovato al tanto discusso problema del romanzo moderno. Soluzione naturalmente valida solo per lei, perché espressione della sua individuale personalità poetica: l'invenzione del "romanzo dello stato d'animo".

(*SI*. VIII.5 Maggio 1955)

Yeats, simbolismo e magia

Una qualche giustificazione è necessaria per un saggio che si propone di avvicinare un poeta non attraverso la sua opera, né citando i testi, né tentandone una valutazione estetica, ma semplicemente esponendo alcuni aspetti della sua formazione mentale e del suo pensiero; un pensiero, per di più, che, pur aspirando ad una certa coerenza filosofica, sarebbe poco chiamare cervellotico. Dirò dunque che presuppongo come pacifico il riconoscimento a William Butler Yeats della qualità di poeta; in altre parole, che alcuni, anzi, molti dei componimenti di Yeats sono, in senso assoluto, poesia. Non solo, ma poesie come *Sailing to Byzantium, Lapis Lazuli, Leda and the Swan,* o *The Second Coming,* che sono senza dubbio fra le più grandi da lui scritte, sono anche fra quelle in cui più apparente è l'esistenza nella sua mente di un complicatissimo sistema di idee esoteriche, assurdo fino al punto di essere impenetrabile. Eppure sono poesia, e comunicano immediatamente al lettore ignaro del "sistema" yeatsiano, quella profonda emozione estetica che è il segno della raggiunta espressione poetica. E conviene dire che anche quando il lettore abbia faticosamente esplorato le concezioni pseudofilosofiche che sono contenute in quelle poesie, e si sia reso conto appunto della loro assurdità, l'emozione estetica non è menomata da questa scoperta, come non ne è intensificata. Se ne può concludere che un'indagine come quella che si vuole qua iniziare, relativa appunto a talune concezioni dello Yeats, non ha alcun valore critico.

Il presente saggio ha dunque carattere extracritico. È una raccolta di materiale che potremmo chiamare

preparatorio, che potrà servire a chi voglia rendersi conto non della qualità della poesia di Yeats, ma dell'origine dell'emozione da cui quella poesia è mossa. Per questo mi propongo di esaminare la formazione di Yeats sotto tre aspetti: 1) La sua coscienza di un "disegno" mentale come impalcatura sia del pensiero che della poesia; 2) La sua accezione del termine "simbolismo"; 3) Il valore che egli attribuiva a pratiche magiche.

Alla base di ogni poesia che sia veramente tale, è l'intuizione di tutto un mondo di immagini, pensieri, echi, esperienze fisiche, concezioni stilistiche, che hanno, per così dire, impregnato l'intima coscienza del poeta; un mondo che si è andato lentamente formando e che cerca di esprimersi in un complesso unificato. Quando tale mondo abbia validità di poesia, esso si esprimerà in una sua forma, che non è certo ad esso forzatamente imposta, ma che è l'unica ed inevitabile forma che esso può assumere per manifestarsi. Senza questa forma, questo "disegno", non può esservi opera d'arte, ma solo un cumulo di impressioni separate emerse alla rinfusa dagli oscuri recessi dell'animo (ciò accade anche troppo di frequente). Potremmo dunque dire che una poesia è l'espressione del mondo interiore del poeta manifestato entro un certo "disegno" mentale; e per disegno si intenda un modo di organizzazione mentale sviluppato inconsciamente dal poeta nello stesso tempo che egli raccoglieva gli altri elementi di cui la poesia è costituita.

Ora, il richiamo che l'arte esercita su di noi si rivolge in primo luogo ai sensi; è attraverso i sensi che l'opera d'arte riesce a toccare le nostre emozioni e la nostra mente. Questo avviene tanto più chiaramente per una poesia come quella di Yeats, che, come si accennava più sopra, si afferma quasi ad

onta della struttura di pensiero pseudofilosofico che dovrebbe sostenerla e che invece si rivela inconsistente. Questa aleatoria impalcatura di pensiero è però proprio quello che serve da un lato come stimolo fantastico, dall'altro come metodo di organizzazione formale, come, appunto, disegno mentale, *pattern* nato insieme agli altri elementi della poesia e che dispone tali elementi in un loro ordine unico ed inevitabile. Si tratta ora di vedere perché un disegno mentale che non è filosoficamente valido né consistente, lo sia invece come impalcatura di poesia. La teoria che si vuole qua avanzare è che questo *pattern* ha origine e carattere fisico (e più propriamente visivo) anziché teoretico. In altre parole, gli stimoli che hanno suggerito a Yeats il suo incredibile sistema mistico-cosmologico-filosofico-esoterico che è alla base delle sue migliori poesie e che egli cercò di esporre teoreticamente in *A Vision* (I edizione 1925; II edizione, radicalmente riveduta, 1937), furono stimoli di carattere essenzialmente visivo o figurativo. Il sistema stesso è la trasposizione su un piano da lui creduto filosofico di certi schemi figurativi che avevano profondamente colpito l'immaginazione di Yeats nella sua gioventù, certe disposizioni di linee e di piani, certi motivi plastici o pittorici (i contorni geometrici e gli sviluppi sinuosi delle linee, una certa schematizzazione delle figure) che caratterizzavano l'arte degli ultimi decenni dell'Ottocento. Si trattava dunque di elementi stilistici inconsciamente assorbiti e dei quali aveva cercato di fare sostanza di pensiero. Ed è appunto come elementi stilistici che essi ben poterono adempiere alla funzione di organizzare, di dar forma alle poesie di Yeats. Il "sistema" di Yeats va dunque considerato come il fondamento stilistico, e

non filosofico, della sua poesia, ed ha origine in un *pattern,* un disegno, di carattere figurativo, mutuato dagli occhi alla mente.

Che Yeats stesso si sia reso conto, verso la fine della sua vita, di questo valore stilistico della sua "filosofia"*,* è dimostrato dal brano conclusivo dell'introduzione all'ultima edizione di *A Vision* (1937), un passo che deve essere un'aggiunta fatta all'ultimo momento, poiché quando egli pubblicò il nuovo materiale prefatorio di *A Vision* nel volumett *A Packet for Ezra Pound* (1929), proprio queste frasi finali mancavano. Riferendosi dunque al suo complicato sistema di fasi lunari e di spirali intersecantisi in varie posizioni, attraverso cui egli intendeva rappresentare l'intera storia dell'umanità e le caratteristiche dei singoli individui, e attraverso cui, secondo lui, era perfino possibile prevedere i futuri cicli della civiltà, egli scrive:

> Qualcuno chiederà se io creda all'effettiva esistenza dei miei circuiti solari e lunari. … A tale domanda io posso rispondere soltanto che, se, talvolta, sopraffatto dal miracolo come lo sono tutti coloro che vi vivono in mezzo, ho preso questi periodi alla lettera, la mia ragione ha ben presto avuto il sopravvento; ed ora che il sistema si presenta chiaramente alla mia immaginazione, io li considero come disposizioni stilistiche dell'esperienza, paragonabili ai cubi nei disegni di Wyndham Lewis e agli ovoidi nella scultura di Brancusi.
>
> (*A Vision,* 1937, p. 24)

Tale affermazione rivela una delle più straordinarie qualità di Yeats: il suo vigore di intuizione, che gli permette a tratti di penetrare con inattesa chiarezza di visione attraverso la fitta nebbia esoterica da cui sembrava sempre

più avvolto da quando aveva iniziato i suoi esperimenti metapsichici. Il sistema cosmologico che aveva così pazientemente edificato per anni ed anni con i suggerimenti degli "spiriti" e grazie alle facoltà medianiche di sua moglie, gli appare per quello che era veramente: "disposizioni stilistiche dell'esperienza"*, patterns,* ordinamenti geometrici come quelli ovviamente rivelati dall'arte cubista e astratta; che si erano imposti alla sua immaginazione al punto da divenire una sorta di metafisica personale.

Quanto poi al carattere grafico, e cioè visivo, di questi schemi, ne troviamo la riprova in molti luoghi precedenti della sua opera. Intorno al 1920, quando Yeats non voleva ancora dire che il suo sistema era suggerito da pratiche spiritistiche, egli aveva inventato un fantastico racconto orientale (poi messo a prefazione della prima edizione di *A Vision*) in cui si parla di danzatori che tracciano con i loro piedi sulla sabbia del deserto le figure su cui si basa il suo sistema; e un'analoga fiaba orientale è narrata nel suo poemetto di gusto browninghiano, *The Gift of Harun Al-Rashid* (1923), in cui la moglie sonnambula del sapiente arabo Kusta ben Luka corre nel sonno fino al limite del deserto

> Ed ivi sulla sabbia tracciò quegli emblemi
> Che quotidianamente io studio, e mi stupisco...
> Tutte quelle spirali, e cubi, e cose notturne...

Anche qui, dunque, in queste allusioni deliberatamente oscure al suo sistema, Yeats ricorre a figurazioni grafiche, come il disegno di un tappeto. E proprio quest'ultima immagine egli usò in una nota alla prima edizione del suo dramma *The Cat and the Moon,* pubblicata nel 1924, quando

ancora non voleva parlare apertamente del suo sistema, ma voleva far intendere il simbolismo del dramma, che su quel sistema si fondava:

> Mi sono divertito ad immaginare incidenti e metafore che sono in rapporto con certe mie credenze allo stesso modo che il disegno di un tappeto persiano ha rapporto con qualche antica fede o filosofia.
> (*The Cat and The Moon and Certain Poems,* Dublino, 1924, p.p.35).

Il mistero del "disegno nel tappeto" sarà forse da ricollegarsi al famoso racconto di Henry James, *The Figure in the Carpet;* e del pari i segni nella sabbia desertica sono (come vedremo in seguito) suggeriti da chiare reminiscenze shelleyane. Comunque a questo punto ci verrebbe fatto di consentire con un recente critico di Yeats, Donald Stauffer, quando afferma:

> L'istinto naturale di Yeats lo portava al disegno *(pattern),* alla rivelazione attraverso l'evocazione visiva. Egli è un discendente dei pittori-poeti preraffaeliti, che scrissero quadri e dipinsero poesie. L'arte per Yeats è visione: a volte è quasi geometria.
> (*The Golden Nightingale,* New York, 1949, p. 57).

E diremmo che anche il suo pensiero è disegno, evocazione visiva. Ma ci converrà di ricercare piuttosto le origini di questa immaginazione *grafica,* leggendo un'opera giovanile di Yeats, un breve romanzo (l'unico suo scritto che possa chiamarsi romanzo) pubblicato nel 1891 sotto lo pseudonimo di Ganconagh, dal titolo *John Sherman.* La figura dell'autore allora ventiseienne si rivela così chiaramente sotto i panni del protagonista del romanzo, che

John Sherman ha un notevole interesse biografico e psicologico. Per esempio, l'atteggiamento di John Sherman verso le donne, che egli adora, ma respinge o perde, non può non far pensare a quello che Yeats ebbe a dire molti anni dopo a proposito della sua giovinezza: "Il mio isolamento dalle persone ordinarie era accresciuto da un ascetismo distruttivo di mente e corpo, misto ad una adorazione della bellezza fisica che lo rendeva insensato" (Prefazione a *Letters to the New Island,* Harvard U.P., 1934). Nel romanzo troviamo il giovane irlandese John Sherman che riflette su un qualche suo problema sentimentale:

> Qualche giorno prima aveva trovato un vecchio album da disegno per bambini, che insegnava a disegnare un cavallo tracciando tre ovali come base del corpo, uno orizzontale in mezzo e due verticali dalle due parti per il fianco e il petto, e a disegnare una mucca fondando il suo corpo su un quadrato. Egli si mise a provare di adattare i quadrati alle mucche. Era quasi tentato di tirar fuori le mucche dalle loro cornici per ritoccarle in base a questo nuovo principio. Poi incominciò chissà come a ricordarsi del bambino con la faccia gonfia che aveva tirato un sasso contro il cane il giorno che lui aveva deciso di lasciar casa sua. Poi vennero altre immagini. Il suo problema si muoveva dinnanzi a lui in maniera disarticolata. Attraverso la sua fantasticheria lo raggiunse il clic, clic, clic dei ferri da calza di sua madre... Egli si trovava in quella terra di nessuno fra la veglia e il sogno in cui i nostri pensieri incominciano ad assumere una vita propria; la regione ove l'arte matura e nasce l'ispirazione.
>
> (*John Sherman and Dhoya,* Londra, 1891, pp. 105-6).

La curiosa precisione di questo passo fa pensare che in esso venga evocata un'esperienza personale.

Probabilmente Yeats pensava a qualcuno di quegli esperimenti di "metapsichica" che egli aveva già incominciato prima del 1890. Si trattava in genere di provocare stati di *trance* e conseguenti visioni mediante L'osservazione di simboli (soprattutto disegni geometrici) tracciati su pezzi di carta. Qua gli ovali e i quadrati dell'album da disegno hanno lo stesso effetto: inducono uno stato di sogno ad occhi aperti, che alla fine viene identificato come la condizione ideale per l'ispirazione artistica. È chiaro dunque che, anche nella sua giovinezza, Yeats considerava il disegno, il *pattern* (geometrico, lineare — ovali e quadrati) come fondamento sia di ogni espressione artistica che del pensiero. Poco importa che egli, nei suoi esperimenti, considerasse i disegni importanti non di per se stessi ma in quanto simbolici; quel che conta è che essi (come risulta chiaramente dal passo citato, ove il *pattern* non è magico, ma semplicemente figura geometrica che un bambino può copiare) venivano indissolubilmente associati nella sua mente con l'ispirazione e l'espressione estetica.

Questa stessa idea, di cui forse Yeats stesso non si rese mai lucidamente conto, salvo che per un momento nella già citata introduzione a *A Vision,* è anche il fondamento di un significativo commento sulla concezione dell'arte di William Blake. Il commento è contenuto nella monumentale edizione delle opere di quel poeta e artista visionario della fine del Settecento, curata da Yeats insieme a Edwin Ellis negli anni intorno al 1890, e pubblicata nel 1893; parlando delle idee estetiche di Blake i due commentatori scrivono:

> Questo procedimento di eliminazione di una porzione della materia mediante una "circoncisione" che elimini l'indefinito è la definizione blakiana del disegno. Tracciamo un contorno

> sulla carta e in tal modo diamo ad una porzione della carta un'esistenza mentale, e grazie a questa esistenza mentale ci dimentichiamo della carta... Ogni esperienza si raggiunge alla stessa maniera, e tutte le arti, siano esse pittura, poesia, musica, architettura, o semplicemente una delle arti della vita, son contenute in questa definizione.
>
> (*The Works of William Blake,* Londra, 1893, vol.I, pp.306-7).

Il contorno, lo schema disegnativo fondamentale, è alla base di tutta l'arte e di tutte le arti: Yeats in veste di critico si comporta come tanti altri critici, e attribuisce all'autore di cui si sta occupando le teorie e i principi suoi personali.

Data la mia insistenza sul carattere grafico, visivo, di questo disegno che è alla base del pensiero e della poesia di Yeats, è opportuno precisare che non intendo affatto alludere ad una disposizione propriamente pittorica del poeta, ad onta del fatto che egli fosse stato in una scuola di pittura, e fosse parente e amico di pittori. Al contrario, è inutile ricercare nelle poesie di Yeats romantici paesaggi irlandesi o rappresentazioni a tutto tondo di figure umane (quali erano tutt'altro che rare nella poesia del suo tempo). Se è vero, come ha detto Stauffer, che egli era un discendente dei pittori-poeti preraffaelliti, tuttavia egli era poeta troppo autentico ed istintivo per essere veramente uno di loro, per "scrivere quadri". Basterà un esempio per dimostrarlo. Nel breve romanzo *John Sherman,* di cui si è già parlato, si trova la seguente descrizione paesistica:

> Ciò gli fece ricordare un suo vecchio sogno ad occhi aperti. La sorgente del fiume che passava dietro il giardino di casa sua era un certo lago circondato di boschi e con isolette, ove da bambino si era spesso recato a coglier more. All'estremità più lontana c'era un'isoletta chiamata Inniscrewin. Il suo centro

> roccioso, ricoperto di cespugli, si elevava di una dozzina di metri sul livello del lago. Spesso, quando la vita e le sue difficoltà gli eran sembrate come compiti destinati a un ragazzo più grande e assegnati per errore ad un bambino, gli era parso bello di sognare di recarsi in quell'isoletta e di costruirvi una capanna di legno e trascorrervi qualche anno, remando qua e là, pescando, distendendosi sulle pendici dell'isola ogni giorno, e ascoltando di notte lo sciacquio dell'acqua e il tremito dei cespugli (sempre pieni di esseri ignoti) e uscendo al mattino per osservare la spiaggia dell'isola segnata dalle zampette degli uccelli.
>
> (*John Shernan, cit.,* pp. 122-3).

Questo sogno ad occhi aperti è invero un grazioso paesaggio, una specie di Boecklin diluito da un acquarellista anglosassone dell'Ottocento. Ed ecco questo stesso paesaggio (non credo che la trasposizione sia stata notata prima) trasformato nella più celebre e celebrata delle poesie giovanili di Yeats, "The Lake Isle of Innisfree" (ora in *Collected Poems,* p.44):

> I will arise and go now, and go to Innisfree,
> And a small cabin build there, of clay and wattles made:
> Nine bean rows will I have there, a hive for the honey-bee,
> And live alone in the bee-loud glade.
> And I shall have some peace there, for peace comes dripping slow,
> Dripping from the veils of the morning to where the cricket sings;
> There midnight's all a glimmer, and noon a purple glow,
> And evening full of the linnet's wings.
> I will arise and go now, for always night and day
> I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
> While I stand on the roadway or on the pavements grey,

I hear it in the deep heart's core.
[Mi leverò e andrò, ora, andrò a Innisfree, / e lì mi costruirò una capanna, di argilla e canne, / ci avrò nove filari di fave, e un alveare per le api da miele, / e vivrò da solo nella radura ronzante d'api. / E avrò un po' di pace, lì, poiché la pace lenta stillla, / stillando dai veli di mattino fin laggiù ove canta il grillo; / ivi la mezzanotte è tutto uno scintillio, e il meriggio uno splendore purpureo, / e la sera piena delle ali del fanello. / Mi leverò ed andrò, ora, perché sempre, giorno e notte / odo l'acqua del lago che lambisce con suoni sommessi la sponda; / mentre io sono per la via, o sui grigi marciapiedi, / la sento nel profondo del cuore].

Il descrittivismo dei preraffaelliti è qua scomparso; il paesaggio, come è giusto in poesia, si disegna solo in due o tre tocchi essenziali. O meglio, è stato trasferito da termini visivi in termini sonori: il ronzio delle api, il canto del grillo, il suono dell'acqua che lambisce la sponda. Yeats non *vede* la sua isola, ma la "*sente* (hear) nel profondo del cuore".

Già allora egli sapeva che la poesia non è descrizione pittorica, ma è creazione della parola, è linguaggio, ossia espressione attraverso il suono. Si rese conto tanto bene di questo carattere della poesia che, nel suo entusiasmo, e con il suo scarso rigore concettuale, fu portato ad esagerare il valore musicale della poesia; al punto che qualche anno dopo inventò un metodo di recitazione della poesia con accompagnamento musicale, e si fece addirittura costruire a tale scopo dal celebre musicologo Doimetsch uno strumento "mezzo salterio e mezzo lira" (vedi "Speaking to the Psaltery", in *Ideas of Good and Evil,* Londra 1903, p. 22). Eppure confessava egli stesso di non avere il minimo orecchio musicale, e di non saper riconoscere neppure i motivi più semplici. Ma anche questo episodio è

caratteristico della personalità di Yeats che, quando era colpito da un'idea, originale o altrui, se ne impadroniva e, con ostinata volontà, cercava di portarla alle più estreme e assurde conseguenze, facendola sua in una maniera affatto personale. Teorie e principi lo soddisfacevano soltanto quando egli li aveva trasformati in idiosincrasie personali. È significativo che, sebbene egli prendesse a prestito idee e credenze da ogni fonte, non appartenne mai veramente a nessun partito, o chiesa, o società: di queste ultime contribuì a fondarne molte, occultiste, nazionaliste o letterarie, ma non condivise mai del tutto i principi dei suoi associati. Il suo individualismo si riaffermava ad ogni costo, facendogli sempre prendere una via diversa da quella seguita dai suoi compagni. È per questo che il suo atteggiamento politico parve poi tanto elusivo (e a volte addirittura sospetto); e la sua "filosofia" non poté trovar seguaci. Eppure a questa singolarità è dovuta in parte la forza della sua poesia, soprattutto di quella dei suoi ultimi anni.

Tornando ora al punto di partenza, l'esempio di "The Lake Isle of Innisfree" dovrebbe esser sufficiente a dimostrare che la poesia di Yeats non ha carattere pittorico. Il *pattern* visivo di cui si parlava si riferisce dunque soltanto ad un principio di ordinamento stilistico. Parafrasando quel che egli scrisse di Blake, si potrebbe dire che è una linea di contorno che circoncide, eliminandolo, l'indefinito, e dà alla poesia un'esistenza mentale.

Si è già accennato a qualcuna delle ragioni che indussero Yeats ad avere un'immagine così radicatamente grafica del "disegno" che costituisce l'impalcatura sia della poesia che del pensiero. Ragioni che vanno ricercate nella natura stessa della sua formazione artistica. Anzitutto v'è il

fatto che suo padre fu pittore e, almeno per un certo periodo, fervente ammiratore dei preraffaelliti. Sappiamo come Yeats sia rimasto per tutta la vita fedele alla pittura di Dante Gabriele Rossetti, anche quando il padre preferì gli impressionisti ai preraffaelliti. Yeats frequentò poi una scuola d'arte. Non imparò molto, e non fu mai buon pittore, ma nella scuola dovette rendersi conto dell'importanza del disegno, della disposizione delle linee sulla carta e sulla tela. Non gli piaceva la pittura realistica, la *tranche de vie* pittorica: la sua concezione dell'arte era già visionaria e mitica, come si conveniva a un adolescente nutritosi (come egli racconta) della poesia di Spenser, Shelley e William Morris. E certamente il suo incontro alla scuola d'arte con il visionario George Russell (che, meglio noto sotto la sigla di "A.E.", fu una delle maggiori figure del mondo letterario irlandese) non fece che rafforzare la sua tendenza anti-realistica. D'altro lato egli disprezzava l'interesse degli impressionisti per masse, toni e superfici pittoriche, la loro "astrazione matematica". Né l'una né l'altra tendenza si addiceva a un muto adoratore della bellezza fisica, concepita come "il corpo quale lo si può immaginare esistente in condizioni ideali"[16]. Rimaneva dunque sola la terza via, che

[16] Questa definizione della bellezza è del pittore e poeta T. Sturge Moore, che la suggerì a Yeats molti anni dopo. Yeats concordò pienamente con Moore, e gli scrisse il 9 marzo 1929: "La tua definizione della bellezza era 'il corpo quale lo si può immaginare esistente in condizioni ideali', o una frase simile. Io la intendo come comprendente tutte le espressioni naturali di tale corpo, i suoi istinti, le sue emozioni, ecc.. Il suo valore sta in parte nel fatto che essa esclude la più estesa accezione moderna della parola, e ci costringe a trovare un'altra parola per la bellezza di un problema matematico, di un dipinto cubista, o di *Mr. Prufrock"*. (*W. B. Yeats and T. Sturge Moore, Their Correspondence,* Londra 1953, p.144).

era quella seguita dai preraffaelliti: la bellezza fisica trasposta su un piano visionario attraverso una deliberata stilizzazione. Molti anni dopo, scrivendo nel 1932 l'introduzione a *An Indian Monk,* il libro del suo amico indiano, lo Shri Purohit Swami, Yeats vide chiaramente quali fossero state le sue predilezioni artistiche:

> Essendo impressionato soprattutto dalle arti che io stesso ho praticato, mi ricordo che i nostri capolavori favoriti eran quelli in cui i valori tonali o il senso di massa e di peso che sono la scoperta fondamentale dell'arte europea, figuravano di meno.
> (*Essays 1931 to 1936*, Dublino, 1937,pp. 81-2).

Fin dall'inizio dunque egli preferiva le opere che mostrassero gli sviluppi lineari, stilizzati, caratteristici dell'arte orientale. E ben presto egli giunse a scorgere una stretta affinità fra l'arte orientale (rappresentata dai Nô giapponesi) e l'arte e la letteratura simbolista europea del secondo Ottocento:

> Alcuni [dei giapponesi impegnati nelle rappresentazioni di Nô] avrebbero compreso la prosa di Walter Pater, la pittura di Puvis de Chauvannes, la poesia di Mallarmé.
> ("Certain Noble Plays of Japan" (1916); *Essays,* 1924, p. 292)

Yeats avrebbe certo approvato la definizione di Moore se l'avesse trovata trenta o quaranta anni prima, a parte il fatto che non avrebbe allora citato la poesia di Eliot come esempio di quello che la bellezza *non* è, e avrebbe parlato di pittura impressionista anziché cubista. Del resto si può confrontare con il passo precedente quest'altro, dal saggio "Discoveries", del 1906: "L'arte ci ordina di toccare e assaporare e udire e sentire il mondo, e si ritrae da quella che Blake chiama forma matematica, da ogni cosa astratta, da tutto quel che proviene soltanto dal cervello, da tutto quel che non è una sorgente che scaturisca da tutte le speranze, le memorie e le sensazioni del corpo".

È significativo che una delle metafore preferite di Yeats nelle prime opere fosse quella dell'arazzo e dell'arte del tessere. Si tratta anche qua di una forma figurativa, come il disegno nel tappeto. La sua predilezione per l'arazzo era forse dovuta all'amicizia di Yeats per il più anziano William Morris, l'apostolo delle arti applicate. Morris trasferiva all'arredamento i motivi decorativi dell'arte preraffaellita, sottolineandone così appunto gli elementi ornamentali e stilizzati, scoprendo l'essenza del loro *pattern,* del loro fondamento lineare. E se nel 1924, come abbiamo veduto, Yeats era ricorso all'immagine del "disegno nel tappeto" per indicare il complicato intreccio di metafore sotto cui aveva esposto le sue credenze in *The Cat and the Moon,* una identica immagine egli aveva usato nel 1900 parlando del simbolo ricorrente della caverna nella poesia di Shelley. Dopo aver suggerito diversi significati per questa immagine, egli scrive:

> O forse essa ha ben poco significato, al pari di certi antichi simboli religiosi intessuti per secolare consuetudine nel disegno di un tappeto o di un arazzo.
>
> (*Ideas of Good and Evil,* Londra 1903, pp.126-7).

La frase presa così da sola può far pensare che Yeats considerasse alla fin dei conti insignificante il "disegno nel tappeto". Ma ben altra è l'impressione che si ricava quando la si legga nel contesto della concezione yeatsiana del simbolismo religioso, filosofico e poetico.

Ci viene offerta così l'occasione di discutere lo speciale significato che Yeats attribuiva al simbolismo nelle arti, a parte l'accezione specificamente estetica del termine "simbolismo", che è stata così lucidamente illustrata (proprio

nei confronti di Yeats) da Agostino Lombardo, nella sua *Poesia inglese dall'estetismo al simbolismo* (Roma, 1950; vedi soprattutto pp.97-100 e 249-88). Yeats scrive:

> Un simbolo è, invero, l'unica espressione possibile di un'invisibile essenza, la trasparente lampada che circonda una fiamma spirituale; mentre l'allegoria è una delle molte possibili rappresentazioni di personificazioni o principi già noti, e appartiene alla fantasticheria e non alla fantasia: l'uno è rivelazione, l'altra divertimento.

Si può aderire a questa definizione del simbolismo apparsa in un articolo su William Blake pubblicato da Yeats in *The Savoy* nel luglio 1896. Si può riconoscere che con il termine "simbolo" in arte intendiamo un'immagine che è la sola possibile espressione di un sentimento o emozione (semplice o complessa che sia); non una metafora per un'idea nota, per un oggetto singolo e definibile, ma l'immagine che riassume in sé tutta una serie di significati. Perciò il significato complessivo di un simbolo è in se stesso indefinibile. Se ne possono forse esplorare a fil di logica alcuni aspetti, ma il simbolo nella sua complessa unità può essere appreso solo attraverso l'emozione che esso comunica, il sentimento che desta, agendo direttamente sui nostri sensi. A differenza dell'allegoria o della metafora ordinaria, il simbolo non serve ad "adombrare" un'idea ma è l'idea stessa, che non può essere espressa in altro modo; come tale ha una sua vita indipendente da ogni struttura logica di pensiero, da ogni sistema filosofico o religioso. Il simbolo, semmai, è di per se stesso tutto un sistema, nato e manifestato in un'unica immagine. Se chiamiamo questo indefinibile contenuto del simbolo "essenza invisibile" o

"fiamma spirituale", possiamo esser d'accordo con Yeats che il simbolo è la sua "unica espressione possibile", la "lampada trasparente" che ci permette di vedere la fiamma e ce ne comunica la luce. Se diamo dunque al passo yeatsiano questa interpretazione, potremo davvero considerare Yeats come il primo autentico simbolista inglese, e trovar giusto che Arthur Symons gli dedicasse nel 1899 quel libro fondamentale per la letteratura inglese del primo Novecento che è *The Symbolist Movement in Literature.*

Ma a parte questo lampo di intuizione da parte di Yeats, se scorriamo la sua raccolta di saggi scritti fra il 1895 e il 1903, *Ideas of Good and Evil* (1903) in cui il poeta discute a lungo la questione del simbolismo, ben presto troveremo che la frase citata è soltanto una delle molte definizioni che egli suggerisce; scopriremo che operava su di lui un'influenza extra-estetica che lo induceva ad attribuire al simbolismo certe caratteristiche che il Symons non avrebbe del tutto approvate.

Incominciamo con una citatissima frase del saggio "Symbolism in Painting", apparso precedentemente, nel 1898, come introduzione ai disegni esoterici e visionari del pittore e mistico W.T. Horton:

> Il simbolismo ha detto cose che non si potevano dire altrettanto perfettamente in nessun altro modo, e che abbisognavano soltanto dell'istinto giusto per esser comprese.
>
> (*Ideas etc.,* cit., p.226).

Si badi, però: la definizione non è di Yeats, ma di un pittore simbolista tedesco per il quale Yeats posò a Parigi. Il pittore (racconta Yeats) proseguì dicendo che egli

> non avrebbe posto neppure un giglio, o una rosa, o un papavero in un quadro per esprimere purezza, o amore, o sonno, perché riteneva che tali emblemi fossero allegorici, e che derivassero il loro significato dalla tradizione e non per diritto naturale.
>
> (*Ibid.,* p.228).

Ora Yeats ribatte a questa affermazione con obbiezioni piuttosto inconsistenti:

> Io dissi che la rosa, e il giglio, e il papavero sono tanto strettamente congiunti, per il loro colore, e odore, e uso, all'amore, alla purezza e al sonno, o ad altri simboli di amore purezza o sonno, e son da tanto tempo parte della fantasia del mondo, che un simbolista può usarli onde chiarire il suo significato senza divenire perciò allegorista.

La pretesa giustificazione dell'impiego di emblemi tanto stereotipati, sarebbe dunque da ricercarsi nell'esistenza di una presunta "fantasia (*imagination*) del mondo", una specie di magazzino o serbatoio universale di simboli in grado di evocare questa o quell'idea. Vedremo fra breve altri riferimenti di Yeats a questo magazzino di simboli. Per ora basterà dire che la sua difesa della rosa, del giglio e del papavero ha ragioni sentimentali: egli amava queste semplici figure emblematiche perché venivano usate costantemente dai suoi favoriti pittori preraffaelliti (egli cita in proposito due quadri di Rossetti in cui figura il giglio) ma soprattutto perché egli attribuiva a singoli disegni emblematici delle facoltà specifiche che non han nulla a che vedere con il simbolismo estetico. Sono quelle "forme elementari" a cui si riferisce in un altro saggio incluso nello stesso volume, "The Philosophy of Shelley's Poetry" (1900). Ecco la frase

iniziale della sezione del saggio dedicata ai "simboli fondamentali" di Shelley:

> Shelley fa sì che Cythna imprigionata [nella *Rivolta dell'Islam*] divenga saggia in ogni umana saggezza attraverso la contemplazione della propria mente, e scriva questa saggezza sulla sabbia in 'segni' che erano 'chiare forme elementari, i cui minimi mutamenti' costituivano 'un linguaggio più sottile entro il linguaggio' ed erano 'la chiave di verità insegnate un tempo oscuramente nell'antica Crotone'.
>
> (*Ideas etc.,* cit., pp.111-12).

Incidentalmente, scopriamo in questa maniera che gli "emblemi sulla sabbia" traccilari dalla moglie sonnambula di Kusta ben Lulca nel poema *The Gift of Harun Al-Rashid* scritto da Yeats ventitré anni più tardi (e di cui ci siamo già occupati prima) furono suggeriti dalla *Rivolta dell'Islam* di Shelley. Ma quel che ci interessa ora è il significato che Yeats attribuiva a tali emblemi. Nello stesso saggio su Shelley leggiamo:

> I suoi romanzi giovanili e molta parte della sua poesia dimostrano come fosse forte il fascino che le tradizioni della magia e della filosofia magica esercitavano sulla sua mente, e non si può non credere che egli avesse meditato sulla loro dottrina di simboli o segnature, sebbene io non trovi nulla che dimostri che vi avesse dedicato uno studio profondo.
>
> (*Ibid.,* p.112).

La magia è la chiave dell'accezione yeatsiana della parola "simbolismo" in pittura e poesia. Egli disertò le classi di disegno quando frequentava la scuola d'arte per andare a leggere in biblioteca il libro di Sinnett, *Esoteric Buddhism,*

una confusa esposizione di dottrine esoteriche, comprendente anche un'astrusa cosmologia, che tuttavia venne echeggiata quarant'anni dopo da Yeats in *A Vision.* E nel 1885, quando era solo ventenne, fu tra i fondatori della Hermetic Society, società dedicata allo studio di quella che, nel più lungo dei saggi compresi nel volume *Ideas of Good and Evil,* egli chiama francamente "Magia" (*Magic*). Tutto questo libro, in verità, ha un unico tema, che ricorre in un saggio dopo l'altro: l'identificazione dei simboli magici con quelli poetici e figurativi. Verso il 1890 egli fu amico e seguace della famosa Madame Blavatsky, e si intende come egli potesse rimanere influenzato da affermazioni come queste, di cui è pieno il *magnum opus* della Blavatsky, *The Secret Doctrine*:

> …tale è la misteriosa potenza del simbolismo occulto, che i fatti che generazioni infinite di veggenti e di profeti hanno cercato di raccogliere, descrivere e spiegare… sono tutti registrati in poche pagine di geroglifici e segni geometrici. Lo sguardo fulminante di quei veggenti ha penetrato il nocciolo stesso della questione ed ha registrato l'anima delle cose, laddove l'occhio dell'osservatore profano, per quanto dotto, non scorgerebbe che l'opera esteriore della forma.
>
> (*The Secret Doctrine,* III ed., 1893, vol. I, p.93).

Ma se Madame Blavatsky chiamava la sua *Dottrina Segreta "*una sintesi di Scienza, Religione e Filosofia"*,* come poteva Yeats, conscio fin dall'adolescenza della sua natura di artista, lasciar fuori l'arte da questa sintesi universale? Madame Blavatsky scorgeva "l'anima stessa delle cose" in quei segni o disegni che ad altri sembravano soltanto "l'opera esteriore della forma", ossia figure e schemi grafici

di valore puramente formale. Yeats a sua volta era nato all'arte in un periodo in cui, in seguito soprattutto agli insegnamenti del Pater, "l'opera esteriore della forma" era tutto quel che contava, e il solo rischio era appunto quello di giungere ad un'arte di pura forma, vuota di sentimento e di pensiero. Le dottrine esoteriche gli mostravano ora il modo in cui pure forme, perfino "geroglifici e segni geometrici", potevano risultare piene di significato. In tal modo l'arte, come manifestazione di forme, non solo veniva inclusa nella sintesi universale, ma addirittura includeva a sua volta quella sintesi. Ricordiamoci che in Marlowe, come in Shakespeare e in Donne e nell'inglese di gran parte del Seicento, la parola "Art" era usata nell'accezione di "arte magica", e non di arte figurativa.

Yeats dunque iniziò esperimenti con queste forme e figure occulte, esperimenti che egli descrisse molti anni dopo:

> V'è un modo di meditazione che permette ad un'immagine o a un simbolo di autogenerarsi, e le immagini e simboli così generati si erigono in strutture coerenti spesso belle e sorprendenti. Da giovane feci uno studio esauriente di questo stato in me stesso e in altri, scegliendo di regola come simbolo iniziale un nome o una figura connessi con il Sefiroth cabalistico, o con uno dei cinque elementi tradizionali. A volte, per quanto non nel mio caso, interveniva uno stato di trance e la struttura acquistava un'apparente solidità fisica...

Questo egli scrisse quando, nel 1933, rilesse Shelley (e abbiamo veduto come egli attribuisse a Shelley l'impiego di un simbolismo magico) e ne riesaminò il *Prometheus Unbound* (Vedi *Essays 1931 to 1936,* cit., pp.58-9). La stessa

parola "simbolo" era associata nella sua mente sia con l'arte che con la magia: il potere evocativo dell'arte era appunto il potere evocativo di quei "nomi o figure", di quei disegni fissati da una lunga tradizione occultista, con un fondamento grafico e più spesso geometrico. Una delle caratteristiche di tali disegni era appunto il loro piccolo numero e la loro ripetizione continua in base a concezioni tradizionali; caratteristiche analoghe, dunque, a quelle degli emblemi della rosa e del giglio che ricorrono nell'opera di certi pittori. Possiamo così meglio comprendere perché Yeats difendesse questi ultimi "simboli" dagli attacchi del "pittore tedesco a Parigi", il quale professava una dottrina simbolista più rigidamente estetica. E lo comprendiamo ancor più leggendo l'ultima parte dell'introduzione di Yeats alla raccolta di disegni di Horton, *A Book of lmages* (1898), parte che venne poi soppressa quando l'introduzione fu ripubblicata in forma di saggio ("Symbolism in Painting") in *Ideas of Good and Evil*:

> Chi si contenti di copiare la vita comune non ha mai bisogno di ripetere un'immagine, perché i suoi occhi gli mostrano scene continuamente cangianti, e nessuna che non si possa copiare; ma deve esserci sempre una certa monotonia nell'opera di un simbolista, che può far simboli soltanto delle cose che egli ama. Rossetti e Botticelli hanno messo lo stesso volto in tutta una serie di dipinti; Maeterlinck ha messo un visitatore misterioso, un faro e una fontana nel bosco in diversi drammi; e Horton ha ripetuto a più riprese la donna di *Rosa Mystica* e il cavaliere in armi di *Be Strong*...

Gli esempi citati sono particolarmente significativi: ancora una volta Rossetti, le figure sinuose di Botticelli e gli

inesperti disegni di Horton (un infelice compromesso fra i pesanti e vigorosi contorni di Blake e gli eleganti sviluppi lineari di Beardsley): tutti artisti in cui prevale una schematizzazione grafica. Sebbene in seguito Yeats riconoscesse lo scarso valore dell'arte di Horton, quei suoi disegni ebbero una profonda influenza su di lui. Anche se non eran derivati da quel misterioso serbatoio di immagini che, come vedemmo, Yeats chiamò "la fantasia del mondo", essi certo trovarono posto in un altro ripostiglio altrettanto universale: la fantasia di Yeats, donde riemersero anni dopo. Per ora basterà dire che Horton è una delle tre presenze ispiratrici che egli invoca in "All Souls' Night", la poesia che costituisce l'epilogo di *A Vision*: "Horton per primo io invoco...".

Non c'è da meravigliarsi che, con questa concezione del simbolismo, Yeats considerasse come il suo libro più sacro (fra i troppi libri che egli, in varie occasioni, chiamò i suoi 'libri sacri') il dramma *Axel* di Villiers de l'Isle Adam, quell'assurdo tentativo di drammatizzare in forme verbali estremamente stilizzate talune caotiche dottrine rosicruciane. Yeats vide il dramma a Parigi senza averne letto il testo e senza comprenderne i lunghi discorsi, poiché quasi non sapeva il francese. La prima impressione che egli ricevette di *Axel* fu perciò, ancora una volta, eminentemente visiva. Ciò risulta chiaramente perfino dalla prefazione che egli scrisse trentacinque anni dopo alla traduzione in inglese di *Axel* (Londra, 1925; tr. H.P.R. Finsberg), ad onta del fatto che egli parli del "libro" (che egli lesse dopo aver visto lo spettacolo e con un faticosissimo lavoro di vocabolario):

> La cosa più importante sono i simboli; il castello nella foresta, il tesoro, la lampada che aveva arso davanti a Salomone... Mi

> avvedo che quei simboli divennero parte di me, e per anni dominarono la mia immaginazione... È solo perché aprii il libro la prima volta quando avevo i sensi svegli della giovinezza, che mi accade di vedere sempre quella stanza nella torre, di udire sempre quel tuono.

É chiaro che, anche a tanti anni di distanza, quel che Yeats ricordava non eran le parole del dramma, ma il fragore del tuono e gli elementi visivi della scenografia. Ancora una volta si scopre il carattere visivo dei simboli. E non fa meraviglia: a Parigi era andato a vedere *Axel* con l'occultista rosicruciano MacGregor Mathers, del quale era ospite. Yeats aveva incontrato Mathers al Museo Britannico, quando il poeta era impegnato nella sua edizione di William Blake. Mathers a sua volta stava collazionando manoscritti del Museo Britannico per la sua edizione e traduzione della *Chiave di Salomone* (pubblicata nel 1889), manuale di magia cabalistica, che riproduceva in 93 illustrazioni i 'segni' (soprattutto disegni geometrici ed emblemi stilizzati) per evocare gli spiriti, accompagnati da precise istruzioni per l'uso. Allo stesso tempo (nel 1888), Mathers aveva pubblicato un altro manualetto il cui contenuto è sufficientemente spiegato dal titolo: *Carte per dire la Fortuna. I Tarocchi, la loro Significazione Occulta, il loro Uso per dire la Sorte, Metodo di Giuoco, ecc.*; il manuale contiene dettagliate descrizioni e spiegazioni delle ventidue "figure" del pacco di tarocchi, che sono, secondo Mathers, "i simboli geroglifici dei significati occulti delle ventidue lettere dell'alfabeto ebraico". I "segni" della Chiave di Salomone e le "figure" dei tarocchi sono di fatto quelle "figure connesse con il Sefiroth cabalistico" che Yeats impiegava nei suoi esperimenti magici. Quanto egli ne fosse

colpito è dimostrato da un confronto tra le figure che illustrano la traduzione di Mathers della "Chiave di Salomone" e quelle in *A Vision* di Yeats. La somiglianza fra queste due serie di diagrammi, che son soprattutto figure geometriche racchiuse in cerchi, è sorprendente; tanto più che il significato ad essi attribuito nei due libri è affatto diverso. In *A Vision* essi non sono affatto emblemi di magia, ma servono solo ad illustrare i perenni cicli della vita, sia individuale che collettiva. Nell'ora che scrisse *A Vision* Yeats, tutto preso da nuove forme di metapsichica, non ricordava più la dottrina della "Chiave di Salomone", ma solo i suoi diagrammi, che egli adattò ai propri scopi. E tuttavia non aveva dimenticato il suo debito a Mathers, che infatti viene ricordato in "All Souls' Night":

> Ed evoco Mac Gregor dalla tomba,
> Poiché nella mia acerba primavera fummo amici,
> Sebbene estraniati più tardi...

MacGregor Mathers non ispirò a Yeats il sistema esposto in *A Vision,* ma gli fornì stimoli di carattere grafico e visivo, sia con le figure della "Chiave di Salomone", sia con quelle, rozze ma tanto ricche di elementi emblematici, dei tarocchi. Queste ultime, così piene di lune, torri, pentagrammi, ecc., suggerirono certo molte delle immagini di cui si sostanziano le poesie maggiori di Yeats.

* * *

Possiamo ora vedere perché il pensiero stesso di Yeats si fondi su elementi figurativi e grafici. Riassumiamo qua i vari fattori finora discussi che contribuirono alla sua formazione: 1) Suo padre era pittore, e perciò Yeats fin da

fanciullo si familiarizzò con forme figurative; 2) Il suo gusto si formò su un certo tipo di pittura (quella preraffaellita) che comportava una rigida stilizzazione e conteneva notevoli residui letterari; 3) Frequentò una scuola d'arte; 4) Il suo interesse per la magia, dovuto alla sua eredità celtica, ma confermato dal suo contatto con il mistico George Russell, sottolineò l'importanza della stilizzazione formale e del simbolismo grafico e visivo; 5) V'è infine il lavoro compiuto nel preparare l'edizione delle opere di William Blake, e la sua predilezione per quest'ultimo, su cui converrà soffermarci ora.

Blake, se da una parte affascinava Yeats per le sue inestricabili invenzioni esoteriche, dall'altra era l'espressione palpabile del legame esistente fra la poesia e le immagini visive. In ogni pagina dei manoscritti e delle incisioni blakiane Yeats trovò la parola indissolubilmente congiunta a vigorose figurazioni fantastiche, a figure cariche di significati occulti. Blake è infatti per Yeats l' "arcisimbolista": è il vero protagonista e ispiratore dei saggi compresi nella raccolta *Ideas of Good and Evil* (il titolo stesso del libro di Yeats è tolto da una raccolta di disegni emblematici di Blake); il nome di Blake ricorre in quasi ogni saggio, sia che Yeats voglia parlare della magia, o della poesia di Shelley. Blake infine, a quanto Yeats afferma, "annunciò la religione dell'arte" (*Ideas etc.* cit., p.168).

Tocchiamo qua un'altra delle credenze fondamentali di Yeats, strettamente connessa con la sua concezione dell'ambivalenza dei simboli sul piano estetico e su quello esoterico: la credenza che l'arte, attraverso il suo simbolismo magico, sia l'erede della religione. Ecco, dal saggio "The Autumn of the Body" (1898):

> Le arti, io credo, stanno per prender sulle loro spalle i fardelli caduti dalle spalle dei sacerdoti, e per farci ripercorrere il nostro cammino colmando i nostri pensieri con le essenze delle cose, e non con cose. Stiamo per sostituire nuovamente le distillazioni dell'alchimia alle analisi della chimica.
>
> (*Ideas etc.,* cit., p.303).

Le essenze delle cose sono i simboli, e i simboli appartengono, come vedemmo, non solo all'arte ma alla magia. Ecco che, nel saggio sulla "Magia"*,* quest'ultima è veduta come la radice di ogni arte:

> Non son forse la poesia e la musica sorte, come sembra, dai suoni che i maghi producevano per aiutare la loro immaginazione ad incantare, a stregare, a vincolare con un sortilegio se stessi e i passanti? Questa stessa parola incantesimo, che figura tanto prominentemente in tutti gli elogi della musica e della poesia, denuncia l'origine di quelle arti.
>
> (*Ibid.,* pp. 54-5).

Questo dunque, per quel che riguarda le impressioni auditive. Ma anche l'arte figurativa ha la sua parte:

> Non posso far a meno di pensare che i simboli siano il massimo di tutti i poteri, sia quando sono usati consapevolmente dai maestri di magia, sia quando lo sono semi-inconsapevolmente dai loro successori, il poeta, il musicista e l'artista.
>
> (*Ibid.,*p. 64).

Si potrebbero citare altre affermazioni del genere. Ma quel che conta è il fatto che questa credenza di Yeats risale alla sua giovinezza ed ha origine essenzialmente estetica. A venti anni, infatti, alla seduta inaugurale della Hermetic

Society, fondata per lo studio delle dottrine esoteriche, Yeats sostenne che "quel che i grandi poeti hanno affermato, nei loro migliori momenti, è quanto di più vicino possa esservi ad una religione autorevole" (vedi: Yeats, *Autobiographies,* Londra, 1954, p.90). Ecco la ragione dell'interesse di Yeats per le dottrine esoteriche. Il punto di partenza era di natura estetica: Yeats era conscio fin da ragazzo dello straordinario potere dell'opera d'arte, un potere emotivo e intellettuale, un potere di evocazione di cui non era dato di rendersi conto razionalmente. Fu appunto il constatare che l'opera d'arte sfida ogni razionalizzazione a suggerirgli che in essa dovesse esistere una qualche forza segreta. Per un ragazzo cresciuto ascoltando e credendo nelle immaginose storie di demoni e apparizioni soprannaturali che formano tanta parte delle credenze popolari irlandesi, era naturale identificare il segreto potere dell'arte con quello della magia. Lo scientifismo del pensiero ottocentesco negava, insieme alla fede popolare nel soprannaturale e nel magico, anche l'elemento irrazionale nell'arte. Yeats, con il suo innato temperamento poetico, si schierò nel campo antiscientifico e antirazionale, e per reazione accolse le credenze più fantastiche e assurde. Ma la sua ribellione era motivata dal desiderio di difendere l'irrazionalità dell'arte. E invero, quando si cerchi di accertare quali credenze egli seguisse, si scopre ben presto che egli mantenne dal principio alla fine della sua vita una fede sola: quella nella poesia.

È per questo che, sebbene egli sperimentasse tutta una serie di diverse pratiche occultiste, sebbene fosse affascinato da religioni e filosofie orientali, che egli studiò fino alla sua morte, non aderì mai pienamente a nessuna, non fu mai un occultista ortodosso, né rimase mai a lungo fedele

ai diversi movimenti esoterici che egli stesso aveva contribuito a fondare. Abbiamo veduto come nel 1937 considerasse il suo stesso "sistema" esposto in *A Vision* una semplice "disposizione stilistica dell'esperienza". Pur essendo convinto di essere alla ricerca di una nuova filosofia e di una nuova religione, egli non fece che cercare l'arte. Le prime frasi del già citato saggio su Shelley, in cui Yeats parla della fondazione della Hermetic Society, sono rivelatrici:

> Quando ero ragazzo a Dublino facevo parte di un gruppo che prese in affitto una stanza in una straduccia per discutere di filosofia. I miei compagni si appassionarono sempre più a certe moderne scuole di pensiero mistico, e non trovai mai nessuno che condividesse la mia fede incrollabile. Io credevo che solo quella parte della filosofia che è stata fatta poesia fosse permanente, e che si dovesse incominciare a disporla in un qualche ordine regolare, senza respingere nulla perché ritenuto invenzione poetica.
>
> (*Ideas etc.*,cit., p. 90).

Filosofia o religione sono per lui soltanto ordinamenti formali delle immagini fantastiche e visionarie espresse dalla poesia e dalle arti (sono insomma le "disposizioni stilistiche" di cui parlò nella prefazione a *A Vision*). Tali immagini emergono da profondità sconosciute, e sono perciò occulte. E, come vedemmo dal saggio in cui discuteva la validità simbolica della rosa o del giglio, tali immagini, da lui chiamate appunto simboli, fanno parte di una misteriosa "fantasia del mondo", donde artisti e poeti le traggono per far di esse opere d'arte. Di qui deriva la concezione yeatsiana dell'esistenza di una "Grande Mente" o "Grande Memoria", che è uno dei fondamenti della sua dottrina del

simbolismo. La pagina con cui si apre il suo saggio sulla "Magia", e che costituisce la sua più chiara enunciazione della dottrina della Grande Memoria, è ben nota:

> Io credo nella pratica e nella filosofia di quello che ci siamo accordati di chiamare magia, in quella che io debbo chiamare evocazione degli spiriti, sebbene non sappia cosa essi siano, nel potere di creare illusioni magiche, nella visione di verità celate negli abissi della mente quando si chiudono gli occhi; e credo in tre dottrine che, ritengo, risalgono a tempi antichissimi e sono state il fondamento di quasi tutte le pratiche magiche. Tali dottrine sono:
> 1) Che i confini delle menti sono sempre fluidi, e che molte menti possono fluire, per così dire, l'una nell'altra, e creare o rivelare un'unica mente, un'unica energia.
> 2) Che i confini delle nostre memorie sono altrettanto fluidi, e che le nostre memorie sono parte di un'unica grande memoria, la memoria della Natura stessa.
> 3) Che questa grande mente e grande memoria possono essere evocate mediante simboli.
>
> (*Ideas etc*, cit., p.29).

In seguito Yeats credette di trovar conferma a queste sue teorie nell'opera del secentista Henry More, *Anima Mundi,* e tale titolo infatti egli diede ad una delle due parti del suo libro *Per Amica Silentia Lunae* (1917). Libro importante, quest'ultimo, perché contiene le idee fondamentali che egli elaborò così fantasiosamente nel sistema di *A Vision* (a questo proposito egli disse perfino che gli "spiriti" che gli dettavano il suo sistema avevano preso come punto di partenza alcune sue affermazioni in *Per Amica Silentia Lunae*). Yeats dovette poi essere confortato nella sua idea di una grande memoria collettiva quando

conobbe le teorie di Jung sull'inconscio collettivo: invero, i simboli che Yeats riteneva contenuti nella Grande Memoria hanno una notevole affinità con gli archetipi junghiani. E gli assurdi eccessi di immaginazione cui lo portò questa sua teoria non sono molto dissimili da quelli cui è giunta Maud Bodkin nel trasferire nel campo estetico le teorie junghiane (vedi soprattutto M. Bodkin, *Studies of Type Images in Poetry*, 1951).

Tuttavia Yeats non aveva, almeno nel 1900, velleità psicanalitiche, e la magia lo affascinava solo per via degli elementi poetici che egli vi scorgeva. Anche nel 1917, in *Anima Mundi,* egli cercava di esprimere la sua concezione della Grande Memoria con metafore prese in prestito dalla poesia; prese in prestito, anzi, da Edmund Spenser, il poeta che, come egli dice più volte nelle sue *Autobiographies,* aveva presieduto insieme con Shelley alla sua formazione poetica:

> Io concepisco l'*Anima Mundi* come un grande stagno o giardino ove [un processo logico o una serie di immagini in rapporto fra loro] si estendono nel loro naturale sviluppo come una grande pianta acquatica, o allargano i loro rami fragranti nell'aria. In verità, la concepisco come il Giardino di Adone di Spenser:
>
> Ivi è il primo semenzaio
> Di ogni cosa che nasce, e vive e muore
> Secondo la sua specie.
>
> (*Per Amica Silentia Lunae*, p.63).

Yeats si assunse il compito di rivelare questo giardino segreto. Anzi, ritenne che tale fosse lo scopo della poesia e dell'arte. Su queste idee hanno forse influito anche i due

romanzi 'esoterici' di Balzac, *Seraphita* e *Louis Lambert*, che Yeats ricorda più volte come fondamentali nella formazione del suo pensiero. Egli poté esser colpito, ad esempio, da una frase come la seguente in *Louis Lambert* (ritraduco dalla versione inglese nell'edizione di Balzac curata nel 1897 da George Saintsbury, che era la più accessibile a Yeats, e in cui per di più *Louis Lambert* e *Seraphita* appaiono in unico volume):

> Le idee costituiscono un sistema completo entro di noi, simile a un regno della natura, una specie di flora, la cui iconografia verrà delineata un giorno da qualcuno che sarà forse considerato pazzo.
> (Balzac, *The Human Comedy*, ed. G.Saintsbury, vol.34, Londra 1897, p.209).

Ecco dunque il "regno naturale" delle idee, il giardino che è per Yeats la fantasia del mondo, la Grande Memoria e la Grande Mente. E il veggente che cerchi di rappresentarla verrà considerato pazzo, al pari degli occultisti fra cui Yeats si muoveva. Si intende dunque che il poeta assuma un tono di sfida nelle frasi conclusive del suo saggio sulla magia, e parli di "rischi":

> E certamente, a qualsiasi rischio, dobbiamo proclamare che la fantasia cerca continuamente di rifare il mondo in base agli impulsi e ai modelli (*patterns*) che si trovano in quella Grande Mente, in quella. Grande Memoria. Può esservi nulla di tanto importante quanto il proclamare che quel che chiamiamo romanzo, poesia, bellezza intellettuale, è il solo segno che il Mago supremo, o qualcun altro nel Suo concilio, parla di quel che è stato, e sarà di nuovo, nella consumazione del tempo?
> (*Idas etc.*, cit. pp.68-9).

Yeats conferma in questo modo che la poesia e l'arte, quali sono espresse dal metodo simbolista, sono magia e religione ("il solo segno del Mago supremo"); che la Grande Memoria è la sede di tutti i simboli, è il segreto giardino delle idee, che si trova nella Grande Mente; e la Grande Mente a sua volta è il solo ente sovrumano, la sola divinità.

* * *

È questa l'essenza della personale dottrina yeatsiana del simbolismo, rispetto all'accezione più generale che tale termine ha nel campo letterario. Abbiamo veduto la maggior parte dei fattori che contribuirono a formare tale dottrina nella mente di Yeats: dall'arte preraffaellita di Rossetti e di Morris alle dottrine occultiste di Madame Blavatsky e di MacGregor Mathers; dalla poesia di Spenser e di Shelley alle esperienze figurative di Yeats stesso, studente d'arte; dal mondo visionario di William Blake, a quello, tanto scaduto, di William T. Horton, fino alla presentazione scenica di *Axel* e ai romanzi meno felici di Balzac.

Ma v'è naturalmente un'altra influenza, su cui non ho insistito perché è stata già illustrata con acuto criterio di discriminazione da Agostino Lombardo nel suo libro già citato: si tratta dell'influenza del movimento estetico, che fu particolarmente sensibile nel periodo in cui Yeats collaborò a *The Savoy* (1896) e appartenne al Rhymers' Club, e fu amico di Arthur Symons, Aubrey Beardsley, Oscar Wilde, Ernest Dowson, Lionel Johnson, e gli altri poeti e artisti le cui figure egli rievoca con tanta commozione in *The Trembling of the Veil.* Da loro egli aveva appreso quella minuta attenzione alla forma, al disegno, al *pattern,* che ha tanta parte nella sua teoria del simbolismo. Si guardino i passi già citati in questo articolo, e si vedrà quanto fortemente egli

sentisse la necessità della forma: le immagini e i simboli evocati dalle pratiche magiche "si erigono in *strutture* coerenti"; la filosofia divenuta poesia deve essere "disposta in un qualche *ordine regolare*"; la fantasia ricostruisce il mondo "in base ai *patterns* della Grande Mente". Ora, Walter Pater e i suoi seguaci avevano fondato un vero e proprio culto della forma, dell'ordinamento formale, sia nel campo figurativo che in quello letterario. Sono appunto queste precise e preziose disposizioni formali degli elementi figurativi e verbali che essi chiamano "stile". Yeats traspose anche questa idea dal piano puramente estetico a quello "magico". Si trattava pur sempre, come per Pater, di disporre nell'ordine più perfetto gli elementi della composizione, ma per Yeats tali elementi erano simboli dotati di una misteriosa carica magica.

Quanto poi al culto della bellezza preziosa e fine a se stessa, che è alla base della dottrina dell'arte per l'arte, vale la pena di citare un breve e curioso apologo contenuto in una novella di Yeats, "The Eaters of Precious Stones" nel volume *The Celtic Twilight* (1902); la presentazione stessa dell'apologo in forma di sogno ad occhi aperti lo riconnette a quegli stati di semi-trance in cui Yeats credeva di raggiungere le verità supreme:

> Un giorno vidi vagamente (in un sogno ad occhi aperti) un immenso pozzo tenebroso, intorno al quale era un parapetto circolare, e su questo parapetto erano sedute innumerevoli scimmie che mangiavano pietre preziose che tenevano nel palmo delle mani. Le pietre mandavano riflessi verdi e cremisi, e le scimmie le divoravano con insaziabile avidtà. Mi resi conto che quel che vedevo era il mio Inferno, l'Inferno dell'artista, e che tutti coloro che han perseguito troppo

> avidamente le cose belle e meravigliose, hanno perduto pace e forma e son divenuti informi e comuni.

Si tratta invero dell'Inferno dell'esteta, e il destino di divenire "informi e comuni" è capitato a non pochi collezionisti di parole belle e preziose, al volgere del secolo. Al tempo stesso, le pietre preziose divorate dalle scimmie potrebbero anche rappresentare quei simboli che Yeats riteneva l'essenza dell'arte, simboli risplendenti e preziosi, ma che a nulla valgono senza una "forma", un criterio ordinatore, uno stile. In questo caso, però, l'apologo non calzerebbe, poiché Yeats era convinto che il simbolismo fosse già di per se stesso stile:

> In "Symbolism in Painting" cercai di descrivere l'elemento simbolista in pittura e scultura, e descrissi anche un poco il simbolismo in poesia, ma non descrissi affatto quel continuo simbolismo indefinibile che è la sostanza dello stile.
>
> ("The Symbolism of Poetry" (1900), in *Ideas etc.*, cit. p.241).

Per Yeats, dunque, il simbolismo (quando possegga la carica magica che egli ad esso attribuiva) possiede una sorta di organizzazione interna che fa di esso stile. Yeats cita l'esempio di William Blake, osservando che, anche quando è sgrammaticata e oscura, la sua poesia ha forma, "la forma della poesia sincera" (*Ibid.,* p.225). L'identificazione fra simbolismo e stile è forse arbitraria, ma permette di escludere dal significato della parola "stile" tutto quel che riguarda unicamente le apparenze esteriori. Yeats evita così uno dei maggiori errori dell'estetismo: la confusione fra stile, forma e formalismo. Proprio quando si sarebbe detto che egli si fosse avviato su una via del tutto sbagliata

complicando il suo concetto di simbolismo con assurde dottrine magiche, Yeats intuiva la natura vera dello stile. Attribuendo ai simboli qualità sovrumane e irrazionali, egli si rese conto che lo stile che li esprimeva non era un ordinamento loro imposto *a posteriori*, ma era un loro modo unico ed istintivo di disporsi e ordinarsi all'atto stesso della creazione. La strada percorsa era sbagliata, ma il punto di arrivo era giusto. Nella stessa maniera Yeats, nell'ultima fase della sua attività, partendo da un "sistema" di pensiero arbitrario e astruso approdò ad alta ed autentica poesia.

(*SI*.VIII.11 Novembre 1955)

L'ultimo Graham Greene

L'imbonimento editoriale dell'ultimo romanzo di Graham Greene (*The Quiet American,* Londra, Heinemann 1955) ci informa che "la serie di romanzi di Greene che avevano per tema il cattolicesimo, a partire da *Brighton Rock* fino a *The End of the Affair,* ha dato luogo ad una nuova serie, che incomincia con *The Quiet American,* in cui la religione ha poca o nessuna parte". È lecito sempre sospettare che l'autore abbia parte, o almeno approvi, queste note editoriali, e dobbiamo perciò credere davvero che lo scrittore cattolico si proponga a *new start.* Ma c'è di più: la stessa nota ci dice anche quale sia il tema prescelto dallo scrittore per iniziare la nuova serie narrativa; un tema, dice il compilatore della nota, "che nel secolo scorso attrasse Mark Twain e altri scrittori: uno studio della speranza e dell'innocenza del Nuovo Mondo trasferito in un vecchio mondo di violenza". Parole quanto mai caute ed abili, con quel nome di Mark Twain messo innanzi quasi a mascherare l'altro maggiore scrittore che pure impiegò magistralmente il tema degli *innocents abroad,* Henry James; e lo impiegò con penetrazione psicologica assai maggiore del Twain, e con un senso delle ambiguità e delle irresoluzioni morali del problema dell'americano di fronte al vecchio mondo, che Graham Greene fa completamente suo.

Vediamo infatti quale è la vicenda che il Greene ci racconta, parlando in prima persona nelle vesti di un giornalista inglese in Indocina, durante il conflitto franco-vietnamese: un giovane americano, fresco dalla Università, giunge sul posto come addetto ad una missione economica degli Stati Uniti; è un puro e un idealista, deciso a creare una

Terza Forza nel paese. Ne risultano soltanto nuovi massacri, finché il giovane viene a sua volta ucciso. L'inglese, al quale una volta il giovane salva la vita, lo tratta sempre con un tono di superiore e distaccata saggezza: è il vecchio mondo che si rende conto della fatale incoscienza del Mondo Nuovo. Ma quanta parte in questo tono di distaccata superiorità ha la gelosia (nel caso specifico la gelosia per una fanciulla indocinese che l'americano ha sottratto all'inglese)? Quanta parte ha un machiavellismo di antica marca europea? Chi è la più meschina di queste figure? Per quanto si condividano le critiche, di violento tono polemico, contro le interferenze maldestre e addirittura spietate americane nel "vecchio mondo", rimane sempre il senso della meschinità, della tortuosità mentale di chi tali critiche muove. Il romanzo ha un desolante lieto fine, unito a rivelazioni che non sarà qui il caso di riferire.

Proprio quest'ultima frase, del resto, rivela la tecnica narrativa del romanzo: è quella del libro giallo, aggiornata con gli ultimi ritrovati nel campo del "montaggio" della narrazione, che si sposta continuamente tra presente e passato, in una serie di *flashbacks* estremamente complessi, a volte addirittura uno dentro l'altro, per mantenere costante la tensione. È in ciò il legame fra *The Quiet American* e il Greene che già si conosceva. Non è forse *Brighton Rock* un romanzo giallo, almeno come trattamento del tema? E, parlando di "montaggio" e *flashbacks,* non si era già occupato Greene di cinema altre volte? Appunto alle sue sceneggiature cinematografiche, e particolarmente a quella di *The Third Man* si ricollega questo romanzo. La frase dell'imbonimento editoriale non è esatta: non si tratta di una nuova e rivoluzionaria tendenza del Greene, piuttosto di una

ripresa dei temi che egli aveva trattati non nei suoi romanzi concepiti come tali, ma nei suoi soggetti scritti appositamente per il cinema. *The Quiet American,* infatti, è già quasi una sceneggiatura, e i suoi personaggi sono molto simili a quelli che incontrammo appunto nei suoi film. E cinematografico ci sembra anche il suo pur tanto efficace esotismo: Saigon e Hanoi sono qua "vedute" con la penetrazione e la vivezza di un superiore documento fotografico, come la Vienna postbellica di *The Third Man,* la Venezia de *La mano dello straniero,* anziché come il Messico un po' manierato e artificiale di *The Power and the Glory.*

Non è questa una critica: si vuol dire anzi che la familiarità con il cinema ha giovato al Greene narratore; egli è in fondo un grande giornalista, e il contatto con le impressioni vive ed essenziali, che implicano una scelta precisa e acuta del particolare significativo, ha reso più pronta la sua capacità di rendere con poco il senso di un'atmosfera, di un ambiente, della vita di una città. Se poi vogliamo fare riferimenti letterari, ci sembra che questo libro, più di ogni altro fra quelli del Greene, sia vicino a un altro maestro della narrativa inglese (per molti aspetti collegato a James, alla cui influenza si è già accennato), ossia a Conrad. Forse è l'ambientazione orientale che suggerisce questo confronto, poiché anche in Conrad complesse psicologie si muovono sui ricchi sfondi esotici; e forse è il fatto che anche del romanzo di Conrad cui stiamo più specificamente pensando esiste una riduzione cinematografica (non molto felice): precisamente *The Outcast of the Islands.*

Si sono fatti in questa recensione i nomi di scrittori notevoli: James, Conrad, Mark Twain — e si potrebbe aggiungere anche il nome di Hemingway, il non dimenticato maestro del giovane Greene giornalista, che riafferma qua la sua influenza, dato il carattere tanto giornalistico della narrazione. Ma sarebbe errato pensare che *The Quiet American* sia libro tale da poter far annoverare il romanziere cattolico inglese nel rango di questi suoi predecessori: i nomi sono stati fatti unicamente a scopo indicativo, come punti di riferimento, punti cardinali per chi voglia localizzare sulla carta della letteratura contemporanea quell'isolotto appena visibile che è Graham Greene. Come certi atolli, Bikini o Eniwetok, anche Graham Greene è riuscito e riesce a far parlare molto di sé nonostante che la sua effettiva importanza letteraria sia (al pari di quella geografica degli atolli del Pacifico) trascurabile. Vi è riuscito con un abilissimo sfruttamento dei motivi di "attualità", da lui colti con acuto istinto giornalistico: psicologismo tortuoso, problemi di coscienza, contrasti e segrete affinità fra puritanesimo e cattolicesimo, senso di una "nuova Apocalisse" e sagra della violenza presentata con patetica freddezza; tali i temi che egli ha trattato con intelligente tempestività.

Naturalmente tutto ciò ha ben poco a che fare con la letteratura, e riguarda semmai soltanto quella sezione delle vecchie storie letterarie in cui, sotto il titolo di "Poligrafi", si elencavano gli scrittori "buoni a tutto fare" che avevano contribuito con i loro scritti di informazione a completare il panorama della cultura del loro tempo. Ad essi accadeva, com è accaduto a Greene stesso, di esser presi molto più sul serio come scrittori creativi di quel che meritassero da alcuni

entusiasti contemporanei; e infatti nel nostro tempo di inflazione critica è accaduto che Greene sia stato pressoché l'unico scrittore della sua generazione intorno al quale sian state pubblicate ben cinque monografie critiche (tre di autori francesi, due di inglesi; e c'è da domandarsi se la francofilia manifesta in *The Quiet American* non sia un inconscio atto di riconoscenza per la simpatia e l'interesse che i francesi han dimostrato per l'autore). Per dimostrare la consistenza (o l'inconsistenza) sul piano estetico della prosa di Graham Greene basterà una citazione dal suo ultimo romanzo, di un brano ove è chiaro un preciso impegno letterario (p. 124):

> Rimasi fermo per un minuto sotto la torre per riacquistare la capacità di vedere. C'era luce di stelle; ma non di luna. Il chiaro di luna mi fa ricordare la camera della *morgue* e il freddo bagno di luce di una lampadina senza schermo su una lastra di marmo; ma la luce delle stelle è viva e mai ferma, è quasi come se qualcuno in quei vasti spazi cercasse di comunicare un messaggio augurale, poiché perfino i nomi delle stelle sono amichevoli. Venere è qualsiasi donna che noi amiamo, le Orse son gli orsacchiotti della nostra infanzia, e suppongo che la Croce del Sud per coloro, come mia moglie, che credono, possa essere una specie di inno religioso o di preghiera favorita da recitare accanto al letto. Una volta rabbrividii come aveva fatto Pyle. Ma la notte era abbastanza calda, solo la bassa distesa d'acqua da entrambe le parti costituiva una specie di strato di ghiaccio su quel calore.

È un brano che rivela una sorta di "poeticità d'occasione", sovrapposta alla situazione descritta proprio come quello "strato di ghiaccio" *(icing)* di cui parla l'autore che forse potrebbe essere più appropriatamente quell'altro tipo di *icing,* lo strato di zucchero candito bianco rosa o

azzurro con cui si ricoprono le paste e le torte nuziali. Poeticità di occasione che si potrebbe trovare puntualmente e anzi più insistentemente nei suoi libri precedenti. Basti vedere il periodo con cui si apre il suo romanzo più celebre e lodato, *The Power and the Glory* (1940):

> Mr. Tench uscì… nel rovente sole messicano e nella polvere candeggiante. Alcuni avvoltoi guardarono giù dal tetto con sciatta indifferenza: non era ancora una carogna, lui. Un debole senso di ribellione si agitò nel cuore di Mr. Tench, ed egli, con le unghie che si scheggiavano, staccò a forza dalla strada un frammento di pietra e lo scagliò debolmente contro di essi. Uno degli avvoltoi si levò e sbattendo le ali sorvolò la città: la minuscola piazza, il busto di un ex-presidente, ex-generale, ex-essere umano, i due banchi dove si vendeva acqua minerale, verso il fiume e il mare. Là non avrebbe trovato nulla: gli squali si occupavano delle carogne da quella parte, Mr. Tench attraversò la piazza.

Qui, per di più, la stanca e patetica "poeticità" del linguaggio viene adoperata anche per creare la cosiddetta atmosfera, caricando grossolanamente le tinte per raggiungere un esotismo macabro tutto di maniera. Lo stesso, come si è già accennato in principio, non è vero di *The Quiet American.* Anzi, una volta riconosciuta l'insussistenza sul piano estetico dell'ultimo libro del Greene (al pari dei suoi precedenti), bisogna subito chiarire che *The Quiet American* è forse il migliore dei suoi romanzi perché è il suo più onesto.

Anzitutto il narratore ci si presenta in veste di giornalista, permettendoci in tal modo di accettare il suo linguaggio su un piano appunto non letterario ma semplicemente di corrispondenza da settimanale illustrato. E

nel campo della polemica politica vi sono qua e là ottime battute da Sala Stampa sulla situazione indocinese e le interferenze americane, che ci ripagano delle "profonde" discussioni pseudomistiche sulla condizione umana in tanti altri suoi romanzi. E c'è infine l'interesse poliziesco della vicenda, costruita appunto con i trucchi sfacciati propri alla tecnica del "giallo" (ci rendiamo conto ad esempio alla fine che il narratore nelle prime pagine dei libro ha deliberatamente e slealmente tenuto celati alcuni fatti ed è ricorso a frasi ambigue per riservarci una sorpresa finale). Ma una volta tanto è un trucco, una slealtà dichiarata, che rientra nelle regole del gioco, e che si accetta, come tutto il romanzo, sul piano del divertimento.

In *The Quiet American* Greene si mantiene costantemente entro i limiti dei suoi mezzi espressivi, ed è questo che rende il suo ultimo romanzo più accettabile degli altri, in cui voleva invece comunicare significati che mal si addicevano alla sua tempra di scaltro e intelligente giornalista, e non di poeta. Così in *The Power and the Glory, The Heart of the Matter, The End of the Affair* si aveva l'irritante sensazione di trovarsi davanti a un abile *reporter* travestito da pensatore e poeta; invece in *The Quiet American,* ove il *reportage* non è travestito, si ha modo di apprezzare senza perplessità le qualità di un notevole tecnico della narrazione. E l'essere un tecnico della narrazione in un periodo di crisi della narrativa è già molto.

(*SI.*IX.3 Marzo 1956)

Il cattolicesimo e il romanzo in Inghilterra

Esiste una ripresa della letteratura cattolica in Inghilterra? O almeno, la si è avuta negli anni del secondo dopoguerra? O dell'immediato anteguerra? O prima ancora? In verità, si corre il rischio, nel tentativo di trovare un gruppo autorevole di scrittori cattolici inglesi, di arretrare fino all'inizio del secolo, fino alla generazione di Chesterton e Hilaire Belloc; oppure di finire in compagnia degli ultimi esteti, dei più corrotti fra i decadenti, da Oscar Wilde, di cui è nota la conversione in extremis, a Frederick Rolfe (il famigerato *Baron Corvo* di Venezia) e Ronald Firbank; autori, gli ultimi due, di cui ci si fa scrupolo di far conoscere le opere in Italia (solo un libro del primo ha avuto una traduzione italiana, molti anni fa) proprio perché il loro cattolicesimo estetizzante, decorativo e "borgiano" apparirebbe troppo spesso empio e biasfemo. Scrittori come Wilde, Rolfe e Firbank erano attirati verso il Cattolicesimo soltanto da certi elementi esteriori e di maniera: l'atmosfera di corrotto e sinistro splendore che già i drammaturghi elisabettiani avevano attribuito alla Corte Pontificia nel Rinascimento, la preziosa ed estrosa sontuosità del barocco controriformista, il presunto machiavellismo della politica gesuita — tali erano gli elementi di attrazione che gli estremi decadenti trovavano nel cattolicesimo. Ma, come si vede, era un cattolicesimo tale solo per loro, una creazione estetico-intellettuale per loro esclusivo uso e consumo.

Non sarà dunque fra i loro diretti discendenti (e ne sopravvivono ancora alcuni, di questi esteti in ritardo e ad oltranza), che dovremo cercare i protagonisti di un risveglio cattolico nell'Inghilterra contemporanea. E lo spostare

l'attenzione dalla prosa alla poesia non sembra giovare a fornire ragioni più solide per affermare tale risveglio. Una fine scelta di poeti cattolici inglesi contemporanei presentata nove anni fa da Augusto Guidi (*Poeti Cattolici dell'Inghilterra Moderna,* Anonima Veritas Ed., Roma 1947) si apriva, è vero, con i nomi di due poeti ottocenteschi destinati ad occupare un posto di primo piano nella storia letteraria inglese (G. M. Hopkins e Francis Thompson) ma gli altri, Alice Meynell, il Le Gallienne, il Belloc stesso, davano l'impressione di costituire soltanto una piccola provincia letteraria, una fragrante ma modesta aiuola appartata nel grande parco della poesia inglese contemporanea. Ed è significativo che Hopkins stesso, che è stato indubbiamente negli anni fra il 1920 e il 1940 (dopo la sua riscoperta) una delle influenze maggiori sulla poesia giovane, abbia fatto sentire il suo peso su poeti che non erano e non sono diventati cattolici, ma piuttosto visionari in senso lato — come Dylan Thomas e i cosiddetti apocalittici — o polemici e meditativi — come Empson o il gruppo di Oxford, comprendente Auden, Spender, Day Lewis. Sta di fatto che costoro mutuavano da lui non il suo cattolicesimo, ma piuttosto certi modi espressivi che egli a sua volta aveva mutuato da una passata tradizione poetica inglese, quella metafisica; e non da un metafisico cattolico come il Crashaw, ma dagli anglicani come George Herbert e Henry Vaughan.

Tornando dunque al romanzo, quello che ha fatto parlare negli ultimi venti anni di una letteratura cattolica inglese, è stata la apparizione e l'affermazione di due scrittori che fin da principio hanno dichiarato la loro affiliazione cattolica con la stessa irruente fermezza con cui

Joyce a suo tempo aveva rinnegato la sua. Si tratta naturalmente di Graham Greene e di Evelyn Waugh, ai quali qualcuno ha voluto aggiungere lo scozzese Bruce Marshall. Non mi sembra tuttavia che metta conto di parlare di quest'ultimo, poiché la sua statura non supera quella dei molti altri prolifici rifornitori delle biblioteche circolanti per signore presso le farmacie dei quartieri periferici e delle città di provincia inglesi. Ora, sia Evelyn Waugh che Graham Greene sono scrittori dallo stile altamente individuale, che devono la posizione assunta nel campo delle lettere contemporanee a spontanee doti creative ed anche alla loro capacità di agitare efficacemente i problemi che interessano e coinvolgono l'uomo contemporaneo. Waugh aveva scelto originariamente la forma del romanzo-conversazione, preferendo però in questo campo l'eleganza firbankiana al vigore polemico del primo Huxley. Waugh parte da un fondamentale pessimismo nei riguardi delle condizioni della nostra civiltà, ed è significativo che la fama gli venne dapprima dal suo gusto satirico, che apparve come puramente distruttivo. Si noti che il dialogo dei romanzi di Waugh (quel dialogo che forma la sostanza dei romanzi stessi) appare fin da principio modellato sugli schemi ritmici sincopati e vacui usati da Eliot nel suo incompiuto "melodramma aristofanesco", *Sweeney Agonistes,* nel 1926. Waugh, al pari di Eliot, vuol presentarci quell'"immenso panorama di futilità e di anarchia" che è il mondo moderno, e usa gli stessi mezzi. Non per nulla il titolo di uno dei suoi romanzi, *A Handful of Dust,* è una citazione diretta da un verso di *The Waste Land* di Eliot:

> I will show you fear in a handful of dust.

Il pregio maggiore della sua narrativa è appunto quello di averci "mostrato il terrore in un pugno di polvere"; il che implica di già un'aspirazione di carattere religioso. L'evasione dalla "terra desolata", dal "paese guasto", può avvenire solo attraverso il ritorno ad una fede tradizionale, che offra una solida struttura morale, la serenità di un ordine prestabilito. Sarebbe interessante poter mettere in luce il parallelismo dell'itinerario spirituale e intellettuale di Waugh e di Eliot: come questi abbracciò nel 1927 la fede anglicana, così Waugh entrò nel 1930 nella comunione cattolica; l'illusione che il totalitarismo fascista potesse costituire un avvio verso quel "ritorno all'ordine" da loro auspicato sul piano spirituale, li indusse entrambi ad approvare certi aspetti del fascismo (Waugh ad esempio, come corrispondente durante la guerra di Abissinia, vide di buon occhio la caduta del regime di Haile Selassie); la successiva delusione nel totalitarismo fascista indusse poi tutti e due gli scrittori ad aderire al conservatorismo inglese, tanto che nella dedica di *Put Out More Flags* (1942) Waugh poteva celebrare la *"Churchillian Renaissance"*, mentre Eliot esponeva il suo credo conservatore nelle sue *Notes towards the Definition of Culture:* l'evoluzione stessa dell'opera sia del poeta che del romanziere mostra come entrambi si siano proposti deliberatamente di essere sempre più espliciti nell'esposizione delle loro credenze religiose, avviandosi verso forme sempre più simili all'apologo morale: Eliot nei suoi ultimi drammi e Waugh nei suoi ultimi romanzi, da *Brideshead Revisited* (1945), attraverso *Helena* (1950), che è opera addirittura agiografica, fino alla trilogia attualmente in corso, di cui sono comparsi i due primi volumi, *Men at Arms* (1952) e *Officers and Gentlemen* (1955). Infine si possono

notare perfino sul piano stilistico curiose influenze reciproche: infatti, se, come si è detto, il trattamento del dialogo nei romanzi del Waugh prende le mosse dallo *Sweeney Agonistes* di Eliot, il dialogo di *The Cocktail Party* e di *The Confidential Clerk* di Eliot, contiene a sua volta chiari echi di *Brideshead Revisited* e di altri romanzi waughiani. Questo singolare parallelismo di sviluppo fra poeta anglicano e romanziere cattolico sta a dimostrare, mi sembra, come il cattolicesimo di Waugh, pur intimamente sentito, sia da considerare nel quadro della crisi spirituale degli anni fra le due guerre che indusse tanti intellettuali inglesi a cercare di superare quella che si chiamò la *age of disillusionment* affidandosi all'una o all'altra fede religiosa, politica o filosofica: l'anglicanesimo per Eliot, il marxismo e in seguito una sorta di esistenzialismo cristiano per Auden, il vedantismo per Huxley e Isherwood, e così via.

Diverso è il caso di Graham Greene. Se per Waugh il cattolicesimo è il rifugio finale da quel mondo in disintegrazione che lo scrittore aveva raffigurato in amare e divertenti satire, per Greene invece esso è una specie di pianta esotica, affascinante in quanto veduta su uno sfondo che ad essa non è familiare: lo sfondo dell'Inghilterra protestante o puritana. I tipi di cattolici che egli ci presenta sono strani esseri dalla psicologia complessa e contorta, figure curiosamente mitizzate che colpiscono il lettore appunto per la loro singolarità. Greene è scrittore abilissimo, allevato alla scuola del giornalismo e del *thriller,* ed è perciò un maestro della tecnica narrativa — soprattutto quando si tratti di ricercare il sensazionale, il "giallo", le tinte forti. I protagonisti di quelli che sono considerati come i suoi quattro maggiori romanzi "cattolici", *Brighton Rock, The*

Power and the Glory, The Heart of the Matter, The End of the Affair, e del suo dramma *The Living Room,* sono condizionati da questo sensazionalismo — e il loro cattolicesimo è più o meno deliberatamente sfruttato appunto come elemento di eccezionalità, di curiosità, di "sensazione". Si prestano a tanto in quanto, in un paese di tradizione protestante, il cattolico può essere considerato come l'uomo fuori dalla regola, quasi come un "caso" psicologico, che interessa il pubblico in quanto tale. Non è la prima volta che mi capita di spiegare in questi termini il successo ottenuto dai romanzi di Greene[17], e noto che recentemente anche Alberto Moravia, parlando di un film tratto da *The End of the Affair* (ne *L'Espresso,* 25 marzo 1956), ha mostrato di concordare con questa opinione, affermando che quello di Greene è "un cattolicesimo piegato e costretto dentro una psicologia aliena che è il prodotto storico della Riforma: una contraddizione, questa, che da un lato spiega il carattere sofistico e poco convincente dei libri di Greene, e dall'altro il loro successo quasi di scandalo nei paesi anglosassoni". Successo di scandalo mi sembra appunto l'espressione esatta; o, nei termini più brutali usati da un critico inglese, "Mr. Greene makes sin pay", Greene mette a frutto il peccato. E non fu lo stesso gusto per lo scandalo, il sapore delle cose proibite, a provocare l'ammirazione di tanti intellettuali inglesi per i romanzi di Frederick Rolfe e di Ronald Firbank, dei quali si parlava all'inizio di queste note? L'eccentrica raffinatezza di questi scrittori non permise ai loro libri di ottenere quel successo commerciale che è toccato invece ai romanzi del Greene, i quali ultimi si giovano di quei più grossi elementi di richiamo che sono

[17] Ne *Lo Spettatore Italiano,* settembre 1953 e marzo 1956.

appunto la tecnica del *thriller* e l'indubbia abilità giornalistica del loro autore. Non si vuol dire con questo che il Greene scriva in mala fede, che il suo cattolicesimo non sia genuino. Si vuole osservare soltanto che l'attrazione da lui esercitata sul pubblico non è dovuta ad una maggiore comprensione da parte di quest'ultimo degli atteggiamenti e dei problemi che assillano il cattolico, ma piuttosto alla stranezza della figura del cattolico stesso, figura da guardare per qualche tempo con interesse e curiosità, come un raro esemplare di fauna o flora esotica.

Le considerazioni fatte andrebbero confortate da ben altre pezze d'appoggio testuali, che la ristrettezza di spazio ci impedisce ora di produrre. Ma ci sembra comunque di poter dire che, se esiste una ripresa di motivi religiosi e cattolici nel romanzo inglese contemporaneo, si tratta solo di qualche fermento isolato, che per ora ha soltanto un successo di curiosità. Anzi, la curiosità stessa si va spegnendo, tanto che gli ultimi romanzi di Waugh hanno avuto in Inghilterra un'accoglienza piuttosto tiepida, mentre Greene stesso, sempre assai sensibile al gusto corrente del pubblico, ha deciso di attenuare o sopprimere i motivi religiosi nella sua opera. Infatti, come ci dice il suo stesso editore presentando il recentissimo *The Quiet American,* egli ha iniziato una "nuova serie" di romanzi "in cui la religione ha ben poca o nessuna parte".

(*Ulisse.*X.24-25 autunno-inverno 1956-57)

Appendice: notizie di spettacoli

Le raffinatezze della violenza (*Un tram che si chiama desiderio* di Elia Kazan)

Ci dicono che l'amministrazione municipale di New Orleans ha dovuto ritirare dal servizio il tram chiamato "Desiderio". Dopo il successo della commedia di Tennessee Wlliams e del film di Elia Kazan, i turisti che volevano godersi l'emozione di fare una corsa su quella vettura erano tanti da costituire un serio intralcio per il traffico cittadino. Dovremo dunque fare la solita riflessione: per gli americani, popolo giovane e senza antiche tradizioni, tutto assume la patina della "storia" in capo a una settimana anziché a un secolo? O dovremo scorgere nel fenomeno un altro esempio del culto per il successo? Forse è meglio lasciar stare questi luoghi comuni, che in Europa si è troppo pronti ad accogliere e a ripetere, e domandarci le ragioni di quel successo. Successo che è stato non solo americano ma anche europeo, e che si ripete in questi giorni in Italia, con la proiezione in ritardo di almeno un paio d'anni, di *Un Tram che si chiama desiderio*. E anzitutto converrà dire del film come tale. Elia Kazan non appartiene a quel piccolo gruppo di registi che hanno sentito il linguaggio del cinema come una forma di espressione indipendente, una forma complessa ma autonoma nella quale è dato di esprimersi direttamente, senza la mediazione di altri linguaggi artistici. Si guardi per esempio Pagliero, che ad un testo teatrale verboso come quello della *Mondana rispettosa*[18] è riuscito a conferire quelle qualità di movimento, di "immagini in azione" che sono proprie del cinema. Kazan no; Kazan è il tipico allestitore di spettacoli. Ed è un maestro in questo campo. Sa anzitutto far recitare i suoi attori, sa trovare di volta in volta l'angolazione che dia il massimo risalto ai loro gesti, ha appreso dai russi e dagli espressionisti tedeschi come

[18] 1952, da J.P. Sartre, *La p. réspecteuse*.

usare i primi piani e i chiaroscuri violenti sui volti. Sa perciò produrre con il "materiale umano" a sua disposizione il maggior numero possibile di effetti. Anche quando i suoi soggetti non sono stati derivati direttamente dal teatro (*Viva Zapata, Bandiera gialla*), la sua costante ricerca è stata sempre quella degli effetti cosiddetti "teatrali": la scena-madre, la tensione non motivata da un intimo conflitto di sentimenti ma creata meccanicamente dal di fuori, il colpo di scena.

Il dramma di Tennessee Williams si prestava esattamente a questi effetti. L'autore infatti (al quale non si può negare una qualità genuina: quella di saper cogliere e riprodurre con estrema vivezza il ritmo, il tono e i manierismi di una lingua veramente "parlata") ha costruito una sapiente macchina teatrale utilizzando quegli elementi che la recente letteratura americana aveva già reso noti non solo negli Stati Uniti ma in tutto l'occidente. Eccoci dunque in quel Sud ove un'aristocrazia locale decaduta trascina nella abiezione gli ultimi avanzi di un suo ideale di *gentility*; ecco l'affermarsi su questi valori perduti degli istinti primordiali, in altre parole, del sesso; e non manca mai un accenno, sia pur distratto, a motivi freudiani; ecco infine l'elemento drammatico per eccellenza: la follia. Ma laddove, per esempio in un Faulkner, questi stessi motivi erano trattati con una partecipazione umana ed emotiva che permetteva di superare i casi individuali e di raggiungere non tanto il dato sociale quanto un senso di più vasta tragedia, *Un tram che si chiama desiderio* si limita a presentare un caso clinico individuale. Il caso di Blanche DuBois è certamente penoso: di nobile famiglia decaduta, rimasta sola in una vecchia casa, vedova che cerca altrove le soddisfazioni che il marito non le aveva date, scacciata dal suo paese e preda di un brutale cognato mentre cercava di rifarsi una vita. Tali sono i suoi tristi casi, le motivazioni della sua finale follia, anche se il film ne omette una essenziale, chiaramente specificata invece nella versione scenica. Ma si resta sempre nella cronaca, o meglio nella cronaca nera. L'autore stesso non sembra essersi proposto di più: trasformare in

simboli ironici i curiosi nomi propri di località e di mezzi di trasporto sentiti a New Orleans: "Mi hanno detto di prendere un tram che si chiama Desiderio, poi un altro che si chiama Cimiteri, e scendere alla sesta fermata ai Campi Elisi". È chiaro che sia il simbolismo sia la vicenda psicologica da esso adombrata sono entrambi del tutto gratuiti.

Una delle ragioni dell'accoglienza ricevuta dal lavoro di Tennessee Williams su entrambe le sponde dell'Oceano sta proprio in questo superficiale simbolismo ironico, e nell'interesse per il caso clinico fine a se stesso (che offre naturalmente il pretesto per una esibizione personale degli interpreti). Ma vi sono anche altri motivi per il favore popolare. La retorica del successo che per tanti anni dominò il cinema, e soprattutto quello americano, incomincia ad esercitare una minor presa e ad essa si va sostituendo perciò la retorica del fallimento, della degradazione. Del resto ciò era accaduto già da diversi anni nella letteratura, ed è naturale che il cinema adempia puntualmente, a debita distanza di tempo, la sua opera di divulgazione dei motivi letterari. *Un tram che si chiama Desiderio* è appunto un'opera di "volgarizzazione" per eccellenza, non meno de *La morte di un commesso viaggiatore*[19]. I due films hanno molti caratteri in comune, sebbene il *Commesso viaggiatore* si rendesse più immediatamente popolare per la sua vena di sentimentalismo. Si vede perciò la saggezza di averlo proiettato per primo. Infine il *Tram* di Kazan-Williams è indicativo anche di un altro fenomeno: l'evoluzione del gusto per la violenza. È un gusto che si è andato sempre più accentuando, e ha trovato produttori sempre più disposti a soddisfarlo. Dopo gli ancor generosi conflitti dei Westerns e le sparatorie sinistre dei gangsters, abbiamo assistito con sgomento nel dopoguerra ad una serie di formidabili

[19] Il film diretto nel 1951 da Laslo Benedek si limita a registrare la splendida interpretazione teatrale di Fredrich March del dramma di Arthur Miller *Death of a Salesman* (1949).

"scazzottature" cinematografiche eseguite con crescente fredda crudeltà e sempre maggior raffinatezza tecnica. Il cinema ha ormai raggiunto la perfezione nel campo della violenza fisica, ed è stato costretto perciò, per variare il menù, a complicarla con ulteriori raffinatezze di altra natura. I francesi hanno scelto il macabro e il nauseante: è di questi giorni il successo de *Gli Orgogliosi* di Yves Allegret[20], pura esercitazione nel nauseante fine a se stesso. Gli americani hanno preferito (tenendo conto dell'attuale voga della psicanalisi e della psicoterapia) trasferire la violenza delle manifestazioni esterne a quelle per l'appunto psichiche. La violenza fisica trova così un parallelo nella torturata psicologia dei personaggi, che è a sua volta violentata da una analisi brutale quanto speciosa e superficiale. I personaggi non infieriscono contro gli altri, o meglio, non solo contro gli altri, ma anche contro se stessi. Le torture mentali si aggiungono a quelle fisiche e, come appunto nel caso del *Tram che si chiama Desiderio*, "fanno spettacolo".

I risultati di cassetta di films come quelli di Kazan e di Allegret potrebbero indurci a considerazioni assai pessimistiche sul pubblico e sul cinema in genere, se non sapessimo che si tratta di una moda già scontata in letteratura; e se non ci fosse giunto questo anno dall'America un film come *Il piccolo fuggitivo*[21], che può ben rinnovare la nostra fiducia nei valori positivi del cinema sia come documento che come forma di espressione artistica.

(*SI*. VII.5 Maggio 1954)

[20] *Les Orgueilleux*, 1953, con Gérard Philippe e Michèle Morgan.

[21] *The Little Fugitive*, produzione indipendente americana senza attori professionisti, frutto della collaborazione fra R. Ashley, M. Engel e R. Orkin, fu premiata con un Leone d'Argento a Venezia nel 1953.

Giro di vite
(*The Turn of the Screw* di Benjamin Britten)

Che l'opera in musica sia fondamentalmente spettacolo, che così la intendessero anche un Verdi o un Bellini, è una nozione del tutto pacifica, dalla quale però, ben di rado i nostri maggiori teatri sembrano derivare la preoccupazione di darci allestimenti che rispondano alle esigenze minime della "teatralità" quale è intesa da un pubblico moderno.

Rispetto alle abborracciate messe in scena (e all'altrettanto affrettata preparazione musicale) delle opere di repertorio, quella di *The Turn of the Screw* di Benjamin Britten, presentata dall'English Opera Group alla Fenice di Venezia, deve costituire per noi una lezione. Abbiamo veduto un gruppo di cantanti i cui mezzi vocali non erano eccezionali, ma perfettamente adeguati, che non si preoccupavano di esibire i loro vezzi favoriti, ma riuscivano ad interpretare con fedeltà i loro personaggi, a recitare sulla scena come attori e non come filodrammatici, pur rendendo impeccabile il testo musicale, di per sé non facile. Abbiamo assistito insomma ad uno spettacolo, nel senso che tale parola ha oggi: l'armoniosa e ben articolata fusione dei vari elementi sulla scena, la soggezione del talento dei singoli all'effetto generale.

Non intendiamo entrare nei meriti musicali della nuova opera di Britten, o di difendere le qualità di una musica che i critici musicali dei nostri maggiori quotidiani hanno creduto bene di definire puramente decorativa, uggiosa e saccente. Ci sembra tuttavia necessario chiarire un paio di equivoci: il primo riguarda la scelta del soggetto. Sembra che Henry James sia perseguitato da un destino ironico: per tutta la vita la sua massima ambizione fu di scrivere per il teatro, ma nessuno dei suoi drammi fu in grado di reggere la prova del palcoscenico; ora invece dai suoi romanzi, dalle sue opere non drammatiche, altri traggono drammi che (come nel caso de *L'ereditiera*) hanno successo. *The Turn of the Screw* è forse uno dei racconti più ambigui e difficili di James, e

dubitavamo della possibilità di poterne trarre un'opera drammatica; ma la lettura del libretto di Myfanwy Piper, prima ancora della rappresentazione, ha dissipato i nostri dubbi. Il libretto ha conservato il sapore del racconto di James, che è null'altro che una *ghost-story*, una storia di fantasmi. È a questo punto che è sorta la maggiore incomprensione. Il gusto per le storie di fantasmi, del soprannaturale, è praticamente ignoto fra noi, è un prodotto della fantasia anglosassone e il segreto del suo fascino sta nell'ambiguità, anzi nell'atmosfera di ambiguità che suscita. I nostri critici hanno cercato dei "fatti" nel libretto dell'opera, hanno voluto ridurlo ad una logica sequenza di eventi naturali; non riuscendoci, hanno parlato di Freud, di ermetismo, di perversione. Tutti errori contro i quali il semplice ricordo di *Amleto* (non è forse *Amleto* una storia di fantasmi?) o, per rimanere a Venezia, un'occhiata ai *ritratti* esposti da Francis Bacon al padiglione inglese della Biennale, avrebbero dovuto mettere in guardia. Una *ghost-story* è un racconto in cui si crede e al tempo stesso non si crede, che permette dieci interpretazioni diverse nessuna delle quali è necessariamente giusta, che provoca eventi orribili senza logica giustificazione. Il lavoro di Britten ci sembra appunto un'esatta trasposizione di questo "genere" letterario nel campo musicale, una trasposizione (e questo non è piccolo merito) avvenuta senza sforzo. E l'accusa di superficialità e di ampollosità diretta alla musica ci pare piuttosto dovuta all'incomprensione del carattere infantile che hanno queste storie, storie tutte basate su un'illogica fusione di incredulità e oscura fede, di ingenuo divertimento e di orrore altrettanto ingenuo e genuino; il che comporta da una parte una certa enfasi, dall'altra una leggerezza di tocco facilmente scambiata per superficialità. Queste sono le caratteristiche anche di quelle liriche e di quegli inni religiosi inglesi del Cinquecento e del Seicento che costituiscono il maggior patrimonio musicale dell'Inghilterra e che sono ignoti fra noi. È strano che nessuno abbia notato come Britten questa volta, rinunziando al fastidioso e vuoto eclettismo

di opere precedenti come *The Rape of Lucrece*, abbia attinto proprio a quelle liriche, a quelle canzoni popolari e infantili, a quegli inni; e lo abbia fatto non premeditatamente, ma per istinto, quasi che il carattere tanto rigidamente anglosassone del suo soggetto gli suggerisse di attenersi anche nella musica a quella tradizione (per povera che essa possa venire considerata da noi).

(*SI*.VII.9 Settembre 1954)

Giorgio Melchiori

Fumetti involontari
(*Vergine moderna* di Marcello Pagliero)

Da qualche tempo il cinema italiano è alla ricerca di nuovi filoni di ispirazione da sfruttare. I temi impiegati nei film del dopoguerra, quel nuovo linguaggio documentaristico, quella viva indagine della realtà (indubbiamente meritevole del successo incontrato anche fuori d'Italia) sono ormai esauriti. Già da anni quei motivi che sembravano tanto vitali son divenuti formula, ripetizione sbiadita, ed hanno infine rivelato l'intima debolezza di quella che sembrò dapprima una coraggiosa offensiva di critica sociale. Si è scoperto insomma che la fantasia dei nostri uomini del cinema non era accesa tanto dal bisogno di un esame di tutta la struttura della società italiana (esame e necessariamente anche critica) quanto dall'interesse per i casi umani degli appartenenti ad una sola classe sociale. E l'interesse si è andato a poco a poco raffreddando; la partecipazione emotiva è diminuita proporzionalmente al ristabilirsi delle distanze, e all'indebolirsi del ricordo delle esperienze che avevano — fra il '43 e il '45 — quasi abolito quelle distanze. Con la sostituzione della retorica all'autentica partecipazione sentimentale si è avvertita l'esigenza — per un cinema divenuto ormai grossa industria di spettacolo — di trovare temi diversi e che pure non si allontanassero troppo dal modo e dal mondo espresso nei primi film: è essenziale per un'industria mantenere certi segni di riconoscimento, certe caratteristiche che hanno fatto la sua fortuna.

Dei vari tentativi si sono già occupati altri su queste colonne: del raffinato squallore di Antonioni, della commossa cronaca retrospettiva di Lizzani (*Cronache di poveri amanti*), del gusto satirico allegorico di Lattuada (*La Spiaggia*), della violenta critica di costume di Zampa e Brancati (*Anni difficili e facili*); cui si potrebbero aggiungere la vitalità degli idilli dialettali di Castellani e la compiaciuta rappresentazione della vita di provincia di Fellini o di Soldati. Ma curiose inibizioni sembrano

aver paralizzato soggettisti e registi ogni volta che essi hanno voluto spostare il fuoco di quella che avrebbe dovuto essere una seria indagine sociale, dal proletariato alla classe media. In questi casi, ad onta del fatto che venissero impegnati nell'opera scrittori di mezzi notevoli, sottilissimi letterati esperti di costume, e registi di buona scuola scaltriti e attenti, i risultati sono stati a dir poco sorprendenti. L'ultimo esempio del genere è un film proiettato l'altro mese, *Vergine moderna*, di cui in verità non metterebbe conto di parlare se non costituisse un sintomo degno di analisi. Le intenzioni iniziali del film sono chiare: presentare l'intima immoralità, la corruzione (più che stortura morale) di un tipo umano comunissimo fra noi e appunto nella classe media — l'illibata "ragazza di buona famiglia". Il tema poteva essere interessante soprattutto nelle mani di un regista come Marcello Pagliero che in altre occasioni, trasponendo testi di drammaturghi intimamente e profondamente borghesi come Sartre e Pirandello[22], aveva mostrato notevole intuizione e penetrazione nell'interpretare alcuni aspetti significativi della loro borghesia, penetrazione che andava al di là delle intenzioni critiche degli autori stessi. Ma cosa avviene in *Vergine moderna*? Dopo un'accettabile impostazione del personaggio principale incominciano ad emergere figure di maniera; a due terzi del film il tono è decisamente di romanzo poliziesco, a tre quarti si afferma definitivamente un sentimentalismo melodrammatico che rimarrà tale fino alla fine e che permette un solo termine di confronto (diciamo così) letterario: i romanzi illustrati che compaiono in *Grand Hotel*, *Bolero-Film* e tanti altri periodici specializzati; insomma, i tanto familiari "fumetti".

I propositi di critica e di polemica scompaiono così insieme ad ogni parvenza di dignità artistica o almeno di fedeltà documentaria. E quasi è possibile, assistendo alla proiezione, fissare il momento in cui gli autori del film hanno deciso di gettare

[22] *Vestir gli ignudi*, 1954.

ai pesci tutte le buone intenzioni (che certamente, palpabilmente, esistevano in partenza). Rimane da domandarsi il perché di tale decisione non tanto nei riguardi di questo film, che sarebbe stato con ogni probabilità mediocre in tutti i casi, ma anche dei vari altri tentativi nella stessa direzione (per esempio *Le infedeli*[23]), tutti finiti in "fumetti".

Non crediamo troppo all'esistenza di pressioni esterne che soffocano le buone intenzioni e inducono scrittori e cineasti a commercializzarsi. Crediamo piuttosto al gioco di altri fattori insiti nella natura appunto borghese degli uomini del nostro cinema. Essi sanno (o hanno saputo) presentarci con commozione le miserie del proletariato, proprio in quanto le vedono con un certo distacco. E ne sanno cogliere e rappresentare visivamente gli aspetti appunto perché così facendo rimangono nel ruolo di spettatori. Il documentarismo alla cui scuola si sono formati, è l'arte di "guardare" le cose — e chi guarda non può essere completamente coinvolto in quel che vede, altrimenti non potrebbe riferirlo. Ma quando gli stessi uomini puntano il loro obiettivo sulla borghesia il distacco documentario è perduto. È un rivolgere le armi contro se stessi, un voler far la diagnosi di un male da cui si è affetti, e volersi operare da soli. Subentrano allora scrupoli e pudori, incertezze e confusioni. Si ricorre a sotterfugi, la sincerità e l'immediatezza documentaria cede il passo alla furberia e a quello che si suol chiamare mestiere, Si impiegano insomma i più vistosi artifici di una certa narrativa recente che, pur avendo spesso una sua serietà e raggiungendo risultati ragguardevoli, si è compiaciuta di un suo gusto per l'imbroglio, per l'impiego deliberato di elementi a sensazione da romanzo d'appendice. Ma mentre quella letteratura riusciva in molti casi a riscattare il proprio sensazionalismo, nella realizzazione di soggetti cinematografici che impiegano quegli stessi artifici è rimasto soltanto quel sensazionalismo. Ed è così che uomini di seria

[23] Di Steno e Monicelli, 1951.

preparazione letteraria forniscono al nostro cinema solo involontari romanzi a fumetti.

(*SI*.VII.10 Ottobre 1954)

Giorgio Melchiori

Violenze senza raffinatezza
(*Le défroqué* di Leo Joannon e *On the Waterfront* di Elia Kazan)

Le due sale romane dedicate esclusivamente alla presentazione dei film in versione originale sono state per una settimana e più insolitamente affollate. Le file di comodissime poltrone, di consueto solo sparsamente popolate, erano quasi tutte occupate. L'improvvisa affluenza è facilmente spiegabile; gli esponenti di quell'entità sfuggente e tentacolare, ma numericamente fortissima, che è l'"intelligenza" romana, avevano passato la voce che c'erano due film "da vedere", il francese *Le défroqué* e l'americano *On the Waterfront*. Film forti entrambi, che agitavano gravi problemi, sociali e di coscienza. Non sappiamo quanto siano rimasti soddisfatti coloro che, al pari di noi, hanno seguito i consigli e sono andati nei due cinema. Per conto nostro, non ci siamo ancora liberati da un certo senso di disgusto lasciatoci da entrambi i film. Nonostante la loro grande disparità (disparità che si può far risalire alla loro diversa origine nazionale), nonostante che il tono analitico e paradossale del francese sia in pieno contrasto con il semplicismo etico di quello americano, essi hanno qualcosa di sostanziale in comune: *Le défroqué* ci racconta la storia di uno spretato che ritrova la fede solo dopo aver assassinato il suo più caro amico e discepolo; *On the Waterfront* la storia di un giovane accolito di una banda di gangsters del porto di New York, che ritrova la sua dignità umana solo dopo una sanguinosa rissa con i suoi ex-compagni di malefatte. Nell'un caso come nell'altro quel che colpisce è il compiaciuto uso della violenza (con relativi insistiti primi piani di facce tumefatte e sanguinanti) come fattore risolutivo dei conflitti di coscienza.

In una nostra precedente nota dal titolo non molto diverso da quello della presente si era parlato del sempre più metodico, calcolato, freddo impiego della violenza nelle pellicole come fattore di attrazione del pubblico. Si era detto allora, a proposito di

Un tram che si chiama Desiderio e de *Gli Orgogliosi*, che in essi era stato raggiunto un ulteriore raffinamento poiché la violenza en stata trasposta dal piano puramente fisico a quello psicologico. Ora, *Le défroqué* e *On the Waterfront* vanno oltre: riescono a unire violenza fisica e violenza psicologica, ai dannni non solo dei loro protagonisti ma anche dello spettatore. Quest'ultimo infatti, stordito da due finali in cui tutte le risorse di una scaltrissima tecnica sono sfruttate per dare alle immagini un vigore così intenso da parer addirittura nobile, torna a casa con l'impressione di aver assistito a sconvolgenti crisi catartiche. E non si accorge di aver veduto soltanto un'esibizione di forza bruta infiorata con sofismi che non sono neppure troppo sottili. Forse che l'aver commesso un assassinio abolisce automaticamente i dubbi metafisici dello spretato? O la crisi di coscienza di un gangster abolisce una situazione di fatto in cui giocano tanti interessi politici, economici e sociali?

Dei due film dobbiamo dire che in fondo quello americano è il più onesto, perché riposa per tanta parte su uno schema già notissimo alle platee: il ragazzo che si è messo su una cattiva strada ma è redento dall'amore di una coraggiosa fanciulla, si ribella ai suoi malvagi padroni, e alla fine, percosso e sanguinante ma non sconfitto, avanza trionfalmente verso l'obiettivo, fra l'ammirato silenzio dei circostanti; il *villain*, in un angolo, digrigna i denti e impreca. Quante volte abbiamo seguito questa vicenda, sugli schermi o prima ancora, da bambini, sui nostri giornalini illustrati? Ma non rimproveriamo tanto a Kazan di averci raccontato ancora una volta (e con grande perizia) la vecchia storia; ci dispiace piuttosto che egli abbia ridotto a questo schema una materia suscettibile di un ben più impegnativo trattamento, e che abbia poi cercato di nascondere l'impoverimento del tema stesso infiorettandolo con preziose notazioni e variazioni sul motivo della violenza. Il francese Joannon, dal canto suo, ha impiegato nel suo gioco elementi più sofisticati: ha innestato i motivi più sensazionali di *Vite Vendute*,

Manon[24] ecc. sull'abilissima formula di *Dio ha bisogno degli uomini*[25]. Ma se questi ultimi film avevano una loro onestà perché dichiaravano e perseguivano ciascuno un suo scopo ben definito, l'ibrido che è *Le défroqué* cerca invece continuamente di sviare lo spettatore, facendogli credere che l'orrore serva solo per la sua edificazione, oppure se lo spettatore è abbastanza smaliziato, che l'edificazione sia un pretesto per permettere la pubblica esibizione del sadismo. In verità, l'unico fine di *Le défroqué* è quello, tanto ovvio, di *épater le bourgeois*.

In ogni caso, sia l'uno che l'altro regista hanno pensato bene di proteggersi le spalle con i richiami del divismo: entrambi i film. si imperniano sulle figure dei rispettivi protagonisti, Pierre Fresnay e Marlon Brando. Essi hanno modo di esibirsi come grandi solisti, di creare quei ruoli che vengono poi chiamati memorabili. Fresnay adotta, giustamente, la grande maniera teatrale nella quale è tanto esperto, e che del resto ben si confà al carattere granghignolesco della vicenda. Marlon Brando dal canto suo ha una parte che risponde benissimo ai suoi mezzi e riesce ancor più convincente che non nel *Tram che si chiama Desiderio*. È un attore limitato ma estremamente sensibile e Kazan sa trarre partito perfino dalle sue limitazioni espressive. Vorremmo comunque che fosse impegnato in più nobili imprese. E soprattutto vorremmo poter credere che i due film di cui ci siamo occupati costituiscano soltanto la fase acuta di una malattia del cinema contro la quale si stanno preparando i rimedi.

(*SI*.VII.11 Novembre 1954)

[24] Entrambi i film sono di Clouzot; il primo, *Le salire de la paure,* del 1953, l'altro del 1948.
[25] Di Jean Delannoy, 1950.

Napoli al cinema
(*L'oro di Napoli* di Vittorio De Sica)

Fare un film su Napoli è un'impresa quasi disperata. È vero che in ogni caso fare un bel film è difficile, come è difficile scrivere un bel romanzo o dipingere un bel quadro, qualunque ne sia il motivo ispiratore. Tuttavia nel dopoguerra ci è accaduto di vedere interpretazioni cinematografiche vive e valide di Roma, ed altre, forse meno precise e sentite, di Milano, di Firenze o perfino di Ferrara (anche se la Ferrara di Antonioni sapeva un po' troppo di "città del silenzio"). Ma non appena i nostri cineasti hanno cercato ispirazioni a sud di Roma, si è avvertita una certa variazione di tono, una diminuzione nella verità delle immagini: la Sicilia di Germi aveva un sapore di Far West, quella di Zampa era una pura invenzione di Brancati, la città meridionale presentata da Lattuada nella *Lupa* era una ricostruzione letteraria fin troppo squisita, e infine la Napoli milionaria di De Filippo era una ricostruzione teatrale. Un Sud autentico lo trovammo solo in *Due soldi di Speranza*, ma in questo caso Castellani lo era andato a cercare non nella vita cittadina ma in quella paesana: in un ambiente più ristretto è tanto più facile identificare quei motivi umani in grado di assumere valore di caratteristiche universali.

Si può pensare a due ragioni per questa insufficienza del cinema italiano nei confronti del sud: anzitutto al fatto che gli uomini del cinema hanno messo radici troppo fermamente a Roma o a nord di Roma, e del sud sanno vedere soltanto i lati coloristici, pittoreschi o pittorescamente patetici, i lati cioè più superficiali. In secondo luogo — e questa ci sembra ragione più vera e determinante — v'è una difficoltà insita nel linguaggio cinematografico stesso, e più precisamente in quel linguaggio cinematografico che si è venuto affermando in Italia nel dopoguerra. È un linguaggio fondato sull'elemento visivo spoglio però di ogni decorazione o ridondanza, nudo e documentario. La parola e il suono hanno funzione non tanto drammatica quanto di

sottolineatura e di accompagnamento. L'esuberanza vocale, mimica e coloristica che rende tanto vivo, ad esempio, il teatro napoletano, mal si adatta ad un trattamento documentario o cronachistico. Si cade allora nel colore fine a se stesso, nel sentimentalismo canzonettistico, o, più facilmente, nella teatralità, quella teatralità che è la peggiore nemica del cinema autentico. È per questo che i film di vita napoletana risultano falsi o oleografici; ed è per questo che va guardato con rispetto il tentativo compiuto ora da De Sica di presentarci una Napoli genuina, e di presentarcela attraverso un linguaggio puramente cinematografico.

Non si può dire che *L'oro di Napoli* sia davvero tutto oro; ma è forse il film che è giunto più vicino a cogliere la vita della città, nell'unico modo possibile, ossia per accenni e frammenti che, visti nel loro insieme, riescono a creare un'atmosfera. De Sica ha avuto il gusto di scegliere a protagonisti dei vari episodi del suo film proprio quelle figure vagamente paradossali che stanno all'origine del tanto sentimentalizzato mito del colore di Napoli. Ma è riuscito (non sempre, a dire il vero) a farne dei personaggi anziché dei tipi. Ed è riuscito a mantenere su un piano di sottinteso un altro abusato motivo: quello della tristezza e della miseria che si cela — o troppo compiaciutamente si dichiara — dietro l'esuberanza napoletana. In tal modo questo motivo diviene quello fondamentale del film, ma insensibilmente, senza quel fastidioso gioco di aperti contrasti che vizia tanta parte delle opere che si propongono di interpretare la vita napoletana.

Detto questo, bisogna aggiungere che *L'oro di Napoli* ha i suoi difetti, primo fra tutti una specie di insufficienza interna delle "storie" presentate. Spesso (si prendano per esempio le scene nella casa del vedovo) si ha l'impressione che le immagini del film propongano un approfondimento sentimentale e umano che la tenuità dei soggetti scelti non permette. Laddove il soggettista ha veduto soltanto con occhio superficiale un aneddoto curioso, piacevole o genericamente patetico, il regista scorge motivi di ben

altra consistenza; ma è troppo legato all'esile trama iniziale per poterli esprimere compiutamente. Si ha così una specie di sdoppiamento di visione, e l'impressione risultante rimane sfocata. O peggio ancora, si ha la sensazione che le immagini siano troppo preziose per quel che hanno da dire. Sono questi preziosismi che creano un sorprendente contrasto fra *L'oro di Napoli* e quell'*Umberto D* che, nella sua intransigente nudità espressiva, rimane ancora la cosa migliore che De Sica ci abbia dato. Nel suo ultimo film, ad esempio, l'episodio della partita a scopa è certo il migliore per fattura; ma la sua squisitezza formale rimane fine a se stessa. Per molti versi, e soprattutto per certo alternarsi di brani "veduti" cinematograficamente con tanta penetrazione da apparir preziosi, ed altri viziati da quelle sfocature di cui si parlava più sopra, *L'oro di Napoli* sembra avvicinarsi ai film e ai modi di Rossellini. Del resto è bene ricordare che l'unica altra immagine autentica di Napoli che ci sia capitato di vedere recentemente la trovammo in un'unica scena di un film di quest'ultimo, *Viaggio in Italia*: era una breve sequenza di carattere documentario verso la fine del film. Ma per la sua nitidezza espressiva riusciva quasi a far dimenticare l'ambizione sbagliata di Rossellini, quella cioè di divenire una specie di Henry James cinematografico, con la sua minuta quanto maldestra indagine delle reazioni psicologiche del temperamento nordico a contatto con il cinema italiano. (Allo stesso modo, ma con diversa sottigliezza, James analizzava le reazioni dell'americano in Europa). Del resto a questo stesso tema si era pericolosamente avvicinato De Sica in *Stazione Termini*. Il suo ultimo film tuttavia è ben lontano da questa tematica, ed è un bene. L'avvicinamento a Rossellini, cui si accennava, è un avvicinamento in fondo alla parte più vitale dell'opera di quest'ultimo. E se l'insistenza su certe finezze del linguaggio cinematografico è troppo compiaciuta, rimane tuttavia il fatto che *L'oro di Napoli* è l'esplorazione di un terreno quanto mai difficile.

(*SI*.VIII.1 Gennaio 1955)

INDICE DEI NOMI

Alighieri, Dante 53, 57, 151
Allegret, Yves 242, 251
Allen, Walter 129-130, 171-172, 174, 182
Anouilh, Jean 22
Antonioni, Michelangelo 246, 253
Arnett Melchiori, Barbara 5, 7
Arnold, Matthew 71, 74-75
Ashley, Ray 242n
Astaldi, Maria Luisa 2
Auden, Wynstan Hugh 34, 66, 70, 93, 110, 137,138,139, 140, 141, 148, 159, 163, 233, 236
Austen, Jane 85, 118
Bacon, Francis 244
Baldini, Gabriele 5-6
Balzac, Honoré de 220, 221
Barker, George 95, 139, 141, **142-150**, 151, 158, 162, 163, 170
Baudelaire, Charles 126
Beaumont, Francis 20
Beardsley, Aubrey 11, 104, 106, 211, 221
Beerbohm, Max 43
Bell, Clive 102, 103, 108-109
Bell, Vanessa 102-103, 106, 107
Bellini, Vincenzo 243
Belloc, Hilaire 232, 233
Benedek, Laslo 241n
Bennett, Arnold 43, 106
Bewley, Marius 128n, 132n

Blake, William 80, 196-197, 200, 202n, 204, 211, 212, 214, 221, 223
Blavatsky, Helena Petrovna 208-209, 221
Bodkin, Maud 219
Boecklin, Arnold 198
Botticelli, Sandro 210
Bowen, Elizabeth 129, **171-188**
Brancati, Vitaliano 246, 253
Brancusi, Costantin 192
Brando, Marlon 252
Britten, Benjamin **243-245**
Browning, Robert 71
Campbell, Roy 139, 140
Cary, Joyce 129, 171-172
Castellani, Renato 246, 253
Cavalcanti, Guido 151
Cézanne, Paul 106
Chesterton, Gilbert Keith 232
Clair, René 160
Clouzot, Henri-Georges 252
Cocteau, Jean 15, 22
Coleridge, Samuel Taylor 71, 154, 160, 170
Compton-Burnett, Ivy 171
Conrad, Joseph 227, 228
Crashaw, Richard 21, 95-96, 98, 233
Craveri, Benedetta 5
Craveri, Piero 5
Craveri, Raimondo 5, 8
Croce, Benedetto 6
Croce, Elena **5-9**
Cruttwell, Patrick 95

Daiches, David 137
Davidson, E.H. 128n
De Filippo, Eduardo 253
Délacour (A.-C. Lartigue) 64
De La Mare, Walter 140
Delannoy, Jean 252
De Sica, Vittorio **253-255**
Dickens, Charles 84, 85, 114, 118
Dickinson, Patrick **16-17**, 22
Dobrée, Bonamy 55, 56, 62
Donne, John 19, 20, 21, 93-98, 99, 150, 170, 209
Dowson, Ernest 221
Duncan, Ronald **14-15**, 17, 21, 22
Durrell, Laurence **17**, 21, 22
Dyment, Clifford 139
Eden, Anthony 111
Eliot, George 114
Eliot, Thomas Stearns 13-14, 17-23, 31, 33, **50-69**, 70, 71, 72-74, 75, 76, 80, 93, 109, 110, 125, 133-135, 137, 138, 140, 150, 153, 159, 164, 166, 202n, 234-236
Ellis, Elwin 196-197
Emerson, Ralph Waldo 125
Empson, William 233
Engel, Morris 242n
Eschilo 57
Euripide 52, 56-57
Faulkner, William 30, 113, 240
Feidelson, Charles 124-125, 126
Fellini, Federico 246
Finsberg, H.P.R. 211
Firbank, Ronald 130-131, 232, 234, 237

Fletcher, John 20
Flint, D.W. 150, 152
Flora, Francesco 53
Forster Edward Morgan 37,101-112, 179
Fresnay, Pierre 252
Freud, Sigmund 81, 244
Fry, Christopher 13-14, **18-23**, 66, 138
Fry, Roger 37, 102-103, 106, 108
Gabrieli, Vittorio 5-6
Galsworthy, John 106
Gascoyne, David 93, 139
Gauguin, Paul 106
Germi, Pietro 253
Gide, André 127
Gielgud, John 13
Giraudoux, Jean 22
Graham, William Sidney **167-169**, 170
Grant, Duncan 102, 103
Granville-Barker, Harley 21
Graves, Robert 139
Green, Henry 129, 130, 135, 172, 188
Greene, Graham **31-32**, 73, 74, 129, 130, 135, 138, 171-172, **225-231**, 234, **236-238**
Grierson, H.J.C. 93
Grundy, Sidney **63-64**
Guarini, Battista 20
Guidi, Augusto 233
Hanley, James 129, 172
Hardy, Thomas 43, 114, 137
Hartley, Leslie Poles **83-92, 113-135**, 172
Hawthorne, Julian 124n

Hawthorne, Nathaniel **115-135**
Hemingway, Ernst 228
Herbert, George **96-100**, 158, 233
Hölderlin, Friedrich 150
Hopkins, Gerard Manley 33, 71, 99, 137, 150, 153, 233
Horton, William Thomas 205, 210-211, 221
Hutchinson, F.E. 96
Huxley, Aldous 29, 70, 234, 236
Huxley, Thomas 107
Isherwood, Christopher 236
Izzo, Carlo 81
James, Henry 19, 28, 46, 70, 85, 104, 105, 128, 129, 131-132, 135, 180, 184, 188, 194, 225, 227, 228, **243-245**, 255
Joannon, Leo **250-252**
Johnson, Lionel 221
Johnson, Samuel 19
Johnstone, John Keith 102-112
Joyce, James 46, 47, 69, 70, 75, 81, 84, 113, 126, 129, 172, 174, 234
Jung, Carl Gustav 219
Kallman, Chester 66
Kazan Elia **239-242, 250-252**
Keats, John 71
Keynes, Maynard 102-103
Knights, L.C. 96
Labiche, Eugène-Marin 64
Lattuada, Alberto 246, 253
Lawrence, David Herbert 70, 71, 127, 129, 172, 174
Lean, David 32
Le Gallienne, Richard 233

Leavis, Francis Raymond 137-138, 140, 141, 142, 163
Lee, Laurie **166**
Lewis, Cecil Day **34-35**, 36, 137, 139, 140-142, 163, 233
Lewis, Clive Staples 73
Lewis, Whyndam 192
Lizzani, Carlo 246
Lombardo, Agostino 2, 5-7, 93, 125-126, 204, 221
Lucentini, Franco 122n
Machiavelli, Niccolò 101
MacNeice, Louis 34, 137, 139, 140, 163
Maeterlinck, Maurice 210
Mallarmé, Stéphane 202
Mansfield, Katherine 179
March, Fredrich 241n
Marlowe, Christopher 209
Marshall, Bruce 73, 234
Marvell, Andrew 95, 96
Matisse, Henri 106
Mathers, S.L. MacGregor 212-213, 221
Matthiessen, F.O. 122, 124
Mattioli, Raffaele 7
Melville, Herman 80, 117, 124, 125, 126-128, 135
Meredith, George 71, 105, 114
Meynell, Alice 233
Miller, Arthur 22, 241
Milton, John 21, 95, 170
Mirsky, Prince 38
Mitford, Decca 111
Monicelli, Franco 248
Montale, Eugenio 156-157
Monti, Vincenzo 148

Moore, George Edward 103-104
Moore, Thomas Sturge 201n
Moravia, Alberto 237
More, Henry 218-219
Morgan, Michèle 242n
Morra, Umberto 6
Morris, William 106, 201, 203, 221
Muir, Edwin 93, 139, 140
Newby, Percy Howard 129, 172
Nicholson, Ben 161
Nicholson, Norman **15-16**, 17, 22, 141, **154-163**, 169, 170
Nott, Kathleen 65-66, **73-74**, 76
Olivier, Lawrence 13
Orkin, Ruth 242n
Orsini, Napoleone 54
Orwell, George 75
Owen, Wilfred 137
Pagliero, Marcello 239, **246-249**
Pater, Walter 104, 202, 209, 222
Pavese, Cesare 42
Peake, Mervyn **10-12**
Philippe, Gérad 242n
Picasso, Pablo 106
Piper, Myfanwy 244
Pirandello, Luigi 50, 51, 247
Pitter, Ruth **165-166**
Poe, Edgar Allan 124, 126
Pound, Ezra 61, 71, 170, 192
Powell, Anthony 129, 171-172
Powell, Michael 32
Praz, Mario 5, 6-7, 74, 119n

Pressburger, Emeric 32
Prospero, Ada 6
Proust, Marcel 126
Purohit Swami 202
Puvis de Chauvannes, Pierre 202
Ragghianti, Carlo Ludovico 8
Read, Herbert **70-72**, 74, 139
Richardson, Dorothy 129, 172
Ridler, Ann **14**, 17, 21, 22
Ridley, Jasper 110-111
Rilke, Rainer Maria, 75
Rimbaud, Arthur 75
Rodgers, William Robert **33**, 36
Rolfe, Frederick 232, 237
Romilly, Esmon 110-111
Rosati, Salvatore 5-6, 152
Rossellini, Roberto 255
Rossetti, Dante Gabriel 201, 206, 210, 221
Rowell, George 64n
Russell, George (A.E.) 201, 214
Saintsbury, George 220
Sanesi, Roberto 79-82
Sartre, Jean Paul 239n, 247
Sayers, Dorothy 73
Shakespeare, Willliam 20, 58, 62, 95, 97, 123, 125, 170, 209, 245
Shelley, Percy Bysshe 201, 203, 206, 207, 209, 214, 217, 219, 221
Sinnett, Alfred Percy 207
Sitwell, Edith 70, 93
Sitwell, Osbert 70

Sitwell, Sacheverel 70
Soldati, Mario 246
Spender, Stephen 34, 61, 70, **74-76**, 93, 139, 140, 142, 152, 163, 233
Spenser, Edmund 170, 201, 219, 221
Stauffer, Donald 194, 197
Steinbeck, John 30
Steno 248
Stephen, Adrian 107
Stephen, Julian Thoby 41, 107
Stephen, Leslie 102-104, 106-107
Strachey, Lytton 37, 38, 43, 102-103, 107, 108
Summers, Joseph H. 96-100
Swinnerton, Frank 38
Symons, Arthur 205, 221
Tasso, Torquato 20
Tennyson, Alfred 71
Thackeray, William Makepeace 85, 114, 118
Thomas, Dylan 31, **32-34**, 36, **66-69**, 70, **77-82**, 95, 138-139, 141-142, 146-148, 150, 153, 166-167, 169, 233
Thompson, Francis 233
Thoreau, Henry David 125
Toynbee, Philip 110-111
Treece, Henry 93
Trollope, Anthony 84, 114, 118, 119, 122
Twain, Mark 225, 228
Valiani, Leo 7
Vaughan, Henry 233
Verdi, Giuseppe 243
Villiers de l'Isle Adam 211-212
Visconti, Luchino 178

Wagner, Geoffrey 136
Watkins, Vernon 141-142, **149-153**, 158, 163, 169, 170
Waugh, Evelyn 73, **234-236**, 238
Whyte, Lancelot Law 72
Wilde, Oscar 50, 54, 55, 221, 232
Williams, Charles **19**, 21
Williams, Tennessee 240-241
Wilson, Angus **24-29**, 73
Woolf, Leonard 39, 40, 42, 43, 102-103, 109
Woolf, Virginia **37-49**, 70, 84, 101-112, 113, 126, 129, 172, 178, 179, 188
Wordsworth, William 150, 154, 160, 170
Yeats, William Butler 70, 71, 75, 93, 153, **189-224**
Zampa, Giorgio 246, 253